تأسس في العام 1984 وأصبح أبرز معرض إقليمي

بينالي هافانا الدولي الحادي عشر

«ثورة في تراجع»، هكذا كان إعلان غلاف عدد 24 مارس من مجلة الإيكونومست، «تقرير خاص» حول كوبا وبزوغ الآفاق الرأسمالية للدولة الشيوعية الوحيدة في نصف الكرة الغربي. مع التراجع الحاد في صحة فيدل كاسترو، والرفع المتدرج عن قيود السفر بين الولايات المتحدة وجزيرة الوطن، و313 دليلا اقتصاديا موافقا عليه من قبل الحزب الشيوعي السنة السابقة. ولا عجب أن تصف المقالة مسار كوبا نحو الرأسمالية كما لو كان حتميا تقريبا، وذلك إذا كان متزامنا مع الشروط المحتومة الخاصة بالحرس القديم المخلص، والحرمان المستمر المفروض بفعل الحصار الاقتصادي الأمريكي. لقد كانت هذه الحقائق هي التي صبغت النسخة الحادية عشرة من هافانا بينالي في الربيع الماضي مع شيء من الإلحاح والتوقيت المناسب، وفي الوقت نفسه كان هناك اهتمام شكلي للعرض بالعلاقة بين الفن والتصور الاجتماعي.

باميليا م. لي

بروفيسورة في قسم الفنون - جامعة ستانفورد

ترجمة: نور العزام

فنانة تشكيلية - الأردن

تأسس بينالي هافانا سنة 1984، وهو أبرز معرض إقليمي واسع يحمل في ثناياه توقع الصعود المغرق لثقافة البينالي المعولمة على مدى يتجاوز العقد. والآن وصل إلى نقطة حاسمة في تاريخه، النقطة التي استهدف العرض فيها أصلا «تقديم أصوات مناطق جغرافية تعاني الصمت المطبق» وهي المتأثرة بالهجمات المتتالية لعالم الفن الدولي وتداعياته الرأسمالية بالضرورة.

نظمت المواقع الرئيسية من قبل الفريق المشرف لمركز الفنون المعاصرة (الذي يرأسه مدير البينالي والمركز الفني جورج فيرنانديز تورز)، ومع المشرفين المساعدين العاملين في المعارض الثانوية، الرسمية منها وغير الرسمية المنتشرة في أنحاء المدينة. وضمت «الأعمال الفنية والتصورات الاجتماعية» أكثر من مائة فنان مدعو بالإضافة إلى مشاريع تعاونية من حوالي أربعين بلدا. لقد عمل اتساع المواقع المتنوعة على إحياء الشوارع الرئيسية والزوايا الهادئة للمدينة، وبالذات المنطقة النائية لسان أوغستين (حيث انطلق منه النموذج التجريبي لمتحف الفن المعاصر)، والمشهد الرائع لخلفيات حفلت بالتاريخ مثل مسرح هافانا الكبير والقلعة الاستعمارية من القرن الثامن عشر وسجن كابانا، وماليكون وكورنيش المدينة البحري.

لقد تابع البينالي تقليده الراسخ في تمثيل الفن المعاصر لكوبا وأمريكا اللاتينية، مقدما رؤية بعيدة عن اهتمامات الثقافة الأوروبية عامة مثل التي نراها في بينالي فينيسيا في إيطاليا أو دوكيومنتا في ألمانيا، مع التركيز على حضور قوي للفنانين الأفارقة وعروض جميلة من آسيا وأوروبا. وعلى الرغم من دعوة حفنة قليلة من الفنانين الأمريكان (من بينهم أندرس سيرانو وكريغ شيليتو)، فقد حضر كثير من الأمريكيين في عروض ملحقة نظمت من قبل مشرفين من خارج المدينة. إن وصف أو سرد هكذا تفاصيل اليوم هو شرط أساسي لأي وصف لعرض دولي من هذا الحجم. ولكن في ضوء تاريخ العالم الثالث لبينالي هافانا - الادعاءات بالاستقلال الثقافي والسياسي المدعوم من الدول النامية خلال الحرب الباردة - اتخذت التركيبة هيئة غير عادية من ناحية اتجاه العرض الحالي وعلاقته بمستقبل كوبا.

وعلى الرغم من تاريخه الطليعي، كانت النسخة الحادية عشرة من هذا البينالي متوافقة كثيرا مع أي عدد من المعارض العالمية الحديثة بالنسبة لموضوعه العام، حيث تميز بالمرونة الكبيرة. ونلاحظ في عبارات البيان التنظيمي «يعبر التصور الاجتماعي عن الروابط والعلاقات بين مجموعات واسعة من البشر.. إنه المكان الذي تتجسد فيه أفكار ما هو عام، لبيئة المواطنين ولمختلف النواحي التي تجعل من التفاعل التواصلي ممكنا». كان ما يعنيه هذا، نظريا، سياسات مكانية: عرض شارك في تحول هوية المناخ العام سواء داخل أو خارج أعظم صالة عرض فنون عالمية، حيث اصطبغت هذه الأفكار المكتسبة «للتدخل» الفني بإطار حضري

صريح. لكن ما بلغته عمليا، كان أكثر تعارضا. هنا لا يمكن للتصور الاجتماعي أن لا يقرأ من خلال الضغوط الأولية للعولمة، كما لا يمكن للموضوع أن يتفادى إثارة أسئلة حول ما يشكل فعليا الجماهيري في سياق كوبا الأيديولوجي. وفي الواقع يرى المرء طوال البينالي مجموعة صور معتادة لحياة الكفاح الكوبية، والعزة الثقافية، وحمى الحرب الجيوسياسية، مع توجه طاغ لتعريف البينالي بطريقة متسقة مع النماذج الأوروبية والأمريكية الشمالية التي وضع المعرض الهافاني عادة نفسه مقابلا لها. عبر هذه الرؤى غير المتكاملة، عملت جهود ذات مستوى ضعيف على وصف اقتصاديات بديلة وصورها، وطرق لإعادة التخيل الاجتماعي الذي لا يتفق مع أي من النماذج المذكورة أعلاه.

كانت مسرحية 2012 «ليقو في في» تعلق على قصة ماريا المجدلية رمزية لاتجاه المجموعة الصورية في رفعها للتراث الشعبي إلى مرتبة البيان السياسي، وجرى عرضها عند افتتاح المعرض في مسرح مركز الفن المعاصر (وبعدها وفي شكل آخر على مسرح ماليكون). وجسدت حوالي ثمانية عشر بائعا متجولا في ملابس غنية بالألوان وينادون بصوت ندي: فول سوداني هوكينغ، زهور، وحلي. ويبدأ توزيع الخبز مع ظهور فيفا - الشخصية الأدائية الأخرى. إنها تعبير مسرحي عن نقل البضاعة ليس كتبادل تجاري بل كواسطة مشحونة سياسيا للتقارب الاجتماعي. فيفا هو اسم مختصر، كما يتبين لاحقا، يجمع العائلة الأسبانية مع العائلة الإنجليزية في الخارج. الخبز نفسه مصنع بواسطة عشرة من الكوبيين وعشرة خبازين من أمريكا، مستحضرا المحتوم لا يتعدى الموضوع المثير نقلا لمشاعر العائلات الكوبية التي تشردت بفعل النزاع الجيوسياسي.

لقد كان مجاز الجاليات المنقسمة، أدوات الهجرة، المسافة البحرية، والآفاق المهلكة للهجرة غير الشرعية سائدة طوال البينالي. لقد أبرز المعرضان الفرديان والمنفصلان لكل من ساندرا راموس وأبل باروسو، واللذان أقيما في المتحف الوطني للفنون الجميلة، تأشيرات وخرائط وجسورا: راموس تسعين ميلا التفاعلية، 2012»، وتوسلت إلى جمهورها كي يمشي بمحاذاة رصيف مرتفع مصنوع من صناديق خفيفة تضم صورا بحجم كبير للبحر والسماء، أخذت كل منها بواسطة طائرة تحلق عبر تسعين ميلا هي المسافة التي تفصل فلوريدا عن كوبا؛ آلات الكرة والدبابيس لباروسو، المصممة من خشب الأرز، توحي بأن عملية الحصول على التأشيرة مثل آليات لعبة النقود المعدنية الصاخبة. كما قدم هافانا ومعقل كابانا خلفيات دراماتيكية لأعمال تتناول مواضع ذات صلة بواسطة أعمال الشهير جشو، الذي أنتج مشاريعه بطريقة تعاونية في ورشته. وفي الصرح النيوباروكي المهيب، نصب جيشو، (إلديفيد، 2009)، كتلة من الدعامات الخشبية المصممة على شكل مجسم. وجرى نقل صور الهيكل على الماء بواسطة شاشة فيديو مجاورة، مع مجموعة من الأطفال يستفيدون من العمل كمنصة سباحة وغطس. إلا أن هناك صورا بحرية بسيطة قليلة ضمن عمل جشو، كما يبدو من خلال عمل عنوانه «المحادثة»، 2011، وهو مجموعة من القوارب الخشبية البسيطة مختلفة الأحجام تقف منتصبة على طرفها. لقد هيأ هذا الترتيب قراءات محتومة، سواء أكانت تجميعا لمواضيع متفرقة أو مجموعة من الأكفان الفارغة.

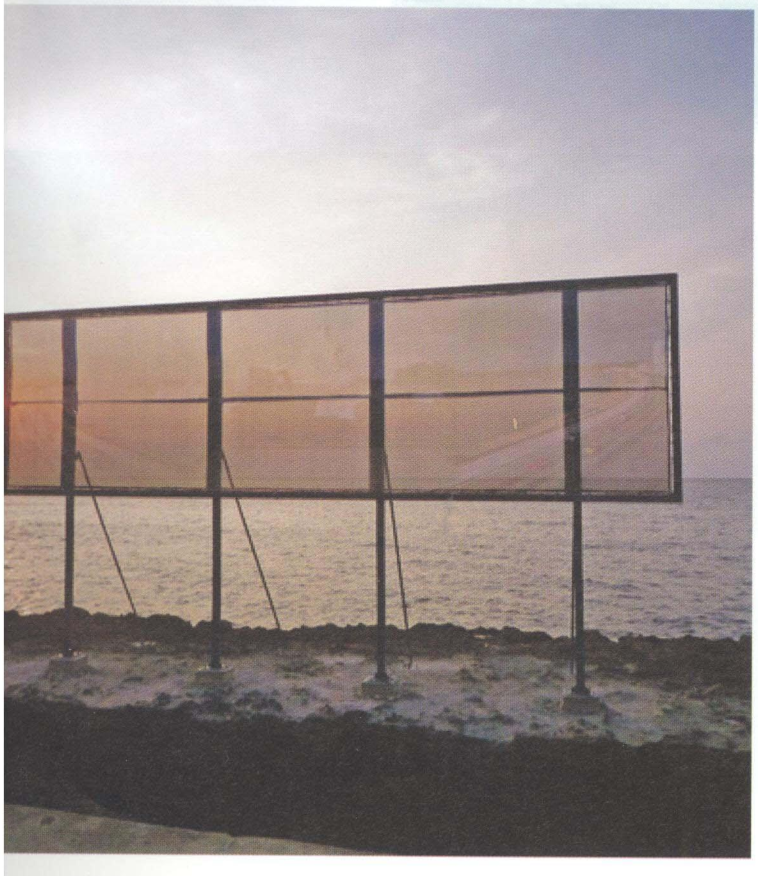
يشهد مثل هذا العمل بعمق على واقع كوبا المعاصر كحرمان مادي وحركة مقيدة. من بين أكثر التصريحات المربكة - والمضنية بالتأكيد عمليا - حول هذه الأحوال هو الأداء الذي قام به ديلغادو، وذلك في عمله Sujeto (الموضوع)، 2012، الذي كان جزءا من «خلف الجدار»، مشروع رعاه بمحاذاة ميلكون. وكنزهة جميلة مزهوة بمشهد خلاب، وتجمع شعبي ووجهة للمتنزهين المحليين

> لقد تابع البينالي تقليده الراسخ في تمثيل الفن المعاصر لكوبا وأمريكا اللاتينية، مقدما رؤية بعيدة عن اهتمامات الثقافة الأوروبية

والسياح، كان Malecon موقعا طبيعيا لعرض ثراء الفن الشعبي. جعلت بعض الأعمال وجهة ضوء الخلفية باتجاه الولايات المتحدة، ومن بينها ستارة الميناء لروبيرتو (الهواء العليل)، 2011، وعمل أرليس لاريو المتكرر «حلق بعيدا»، 2011، هو سياج من سلسلة حلقية تبرز منه صورة جانبية لطائرة كمثال لشعار الحرية. ومع هذا، تقابل صورة ريو للهروب الحقيقي والمجازي بحدة الموضوع الذي صور سينز ملتفا عاريا مرتجفا في وضع جنيني على صخرة خلف الجدار البحري، وتغرس في لحمه السنانير، وجسده مقيد للشاطئ كما لو كان خيوطا لصنارة صيد. بالفعل لم يكن ذلك مجرد إيماءة أدائية عرضية. وباستعادة نغمة بالغة البؤس إلى موقع خاص بالفن، استدعت حدة الأداء كلا من تواريخ الرق الاستعماري والأشكال الحديثة من القمع.

مع ما اتصف به العمل من قوة، لا يملك المرء إلا أن يتساءل حول مصير مثل هذه الأعمال بالنسبة لبينالي هافانا القادم، ليس بسبب التواجد المتنامي لعروض فن عالمي أكثر معيارية في عرض هذا العام فقط (الفنان البريطاني هيرست على سبيل المثال، أيا كان؟) بل بما توحي به أيضا هذه العروض حول الوضع المتغير الذي يواجهه عمل سينز. لا شك في أن مفهوم التصور الاجتماعي كان قابلا للتطبيق مباشرة لبعض من الأعمال العامة أو الخارجية، مثل العمل الفوضوي الصاخب المبهج Conga irreversible، 2012، موكب - مع - رقص ارتجاعي تأدية جماعة على طول شارع البرادو. إلا أن الرؤى المجتمعية الأخرى لم تحظ إلا بالقليل من الوجدان الشعبي أو الانتماء الجماعي، ناهيك عن صنف النقد الشعبي المباشر الذي أنتج «همسة تاتلين رقم 6»، 2009، لتانيا بروغيرا، والتي دعا إليها الفنان الكوبيين للصعود إلى المنصة والتعبير عن أرائهم، هذا جزء جدلي من نسخة البابينال الأخيرة.

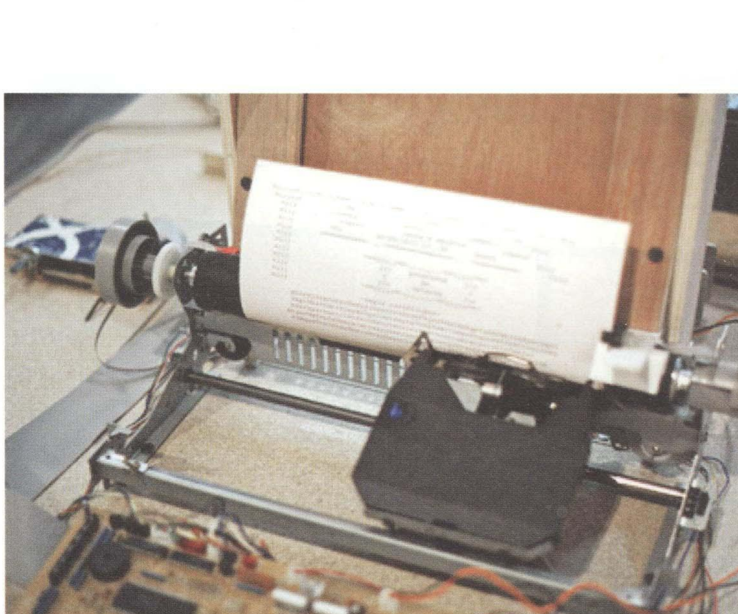
في هذه السنة كانت إحدى أكثر المناسبات تغطية، وازدحاما بالتأكيد، افتتاح المعرض الكبير في الجناح الدولي لمتحف الفنون الجميلة.



مختارات من مجموعة مؤسسة فن فونتالوس، ومقرها ميامي، تكوينية في لفت نظر الفن العالمي إلى فن أمريكا اللاتينية الحديث والمعاصر. تضع هذه المجموعة الشخصية هذا العمل على المستوى التنظيمي لعروض تشيلسي Chelsea أو هكستون Hoxton الرائعة. إن هذا بالطبع أمر إيجابي، لكنه يؤثر باتجاهين، وذلك بناء على السياق. وفيما استضاف دائما البينالي الفن من خارج الأمريكتين، داعما بذلك التبادل المثمر بين الإقليمي والعالمي، فمن المحتمل أن عرضه للعمل الدولي لم يبلغ أبدا المدى الذي بلغه في هذا العرض المميز. تقرأ الأعمال الفنية من جود إلى جزرسكي ببساطة كما لو كانت معاصرة للحضور الديموغرافي العالمي الكبير. بعبارة أخرى، لم يكن توجه مجمل العرض على نحو قاطع شعبيا بالمعنى الذي أعلن عنه في البرنامج التنظيمي للبينالي. بل على العكس، فقد احتوى الحدث على كل الزخارف التي تصاحب الاستعادة المسبقة للفن العالمي الكلاسيكي، متكاملا مع حضور باهر لشباب يعمل جنبا إلى جنب مع الفئة العاملة.

ليس هناك أدنى شك في أن إقامة معرض في كوبا بهذا الحجم ينطوي على عوائق بيروقراطية للقائمين عليه لا حصر لها. فلا بد له من أن يحظى بالتقدير لمجرد ظهور البينالي على هذه الشاكلة. كما يوحي بكيفية التغلب على هذه العوائق بنجاح وبرؤية مختلفة عما كان عليه البينالي في الماضي، الرؤية التي يمكن لمجموعة خاصة من الولايات المتحدة أن تزهو فيها بوجودها بين أعظم صالات عرض المدينة. إذا كان ذلك فحسب، فقد أوحى افتتاح العام بأن الحضور الشامل للمواطنين الأمريكان على الأرض قد لعب دورا مماثلا، في مجازية البينالي الاجتماعية، بسبب دور الجمهور المباشر من السكان المحليين.

ومن الجدير قوله أن هذه الظاهرة قد أثمرت نتائج جذابة. خذ على سبيل المثال عرض «السينما إعادة مزج وتحميل 0.2: فن النساء الملونات والصورة المتحركة منذ 1970»، المنبثقة من متحف كلية أتلانتا سبلمان للفنون الجميلة العام 2007، المنظم من قبل تلك المؤسسة، ومتحف هيوستن للفنون المعاصرة، وجرى تحويره للظهور في هافانا. ولقد شمل أعمالا لفنانين أمريكيين وجنوب أفريقيين Maren Hassinger، Tracy Rose، Berni Searle، وLorna Simpson، وآخرين، ونظم من قبل Andrea Barnwell Brownlee من Spelman و Valerie Cassel من camh، أبرز معرض الفيديو هذا رؤى المرأة الملونة على أنها من فورها حميمة للغاية، مشاركة في المجتمع، وغير مباشرة. وهي كذلك في اللغة البصرية نافذة وملتبسة، حققت «سينما إعادة مزج وتحميل» عبارات



صورة: Camilo Martinez and Gabriel Zea «مولد القيمة»، 2012، خشب، آلة طباعة كهربائية، إلكترونيات، كمبيوتر مكتبي، برمجيات حسب الطلب، ورق، قياسات متغيرة

التصوير الاجتماعي للبينالي من خلال عبور مثمر للفوارق الحادة والسريعة بين التأمل الخاص والتصور العام.

يكون في الغالب عبر التقاطعية الحدودية أكثر تأرجحا. فما يمكن أن يعد عاما وخاصا هنا - ولمن هو مقصود بهذه العبارات في النهاية - كان سؤالا ملحا يتعلق بثقافة بينالي هافانا. نظم شيليتو Shillitto، وهو مصمم مطاعم ومهندس معماري إضافة إلى كونه فنانا، مطعم الوجبات السريعة، تحديدا البلادر paladar، مصطلح محلي لمطعم تحت أرضي خاص افتتح للالتفاف على قوانين الترخيص المقيدة وبهذا يولد دخلا إضافيا. إن عمله هذا مكان لتناول الطعام مصمم من حاويات الشحن، يمثله فريق من عشرة طهاة أمريكان وعشرة كوبيين ينتظمون في أزواج ويحضرون الوجبات معا على أمسيات متعاقبة. وكما صرح بها أداء فاف، هناك القليل من الطقوس الأساسية في تكوين الحيز الاجتماعي مثل تلك المتمركزة حول الأكل والشرب؛ كما كان نشاط شيليتو، كما المعلومات السردية، ناجحا إلى حد بعيد في جمع شمل الكوبيين والأمريكان معا حول الطاولة.

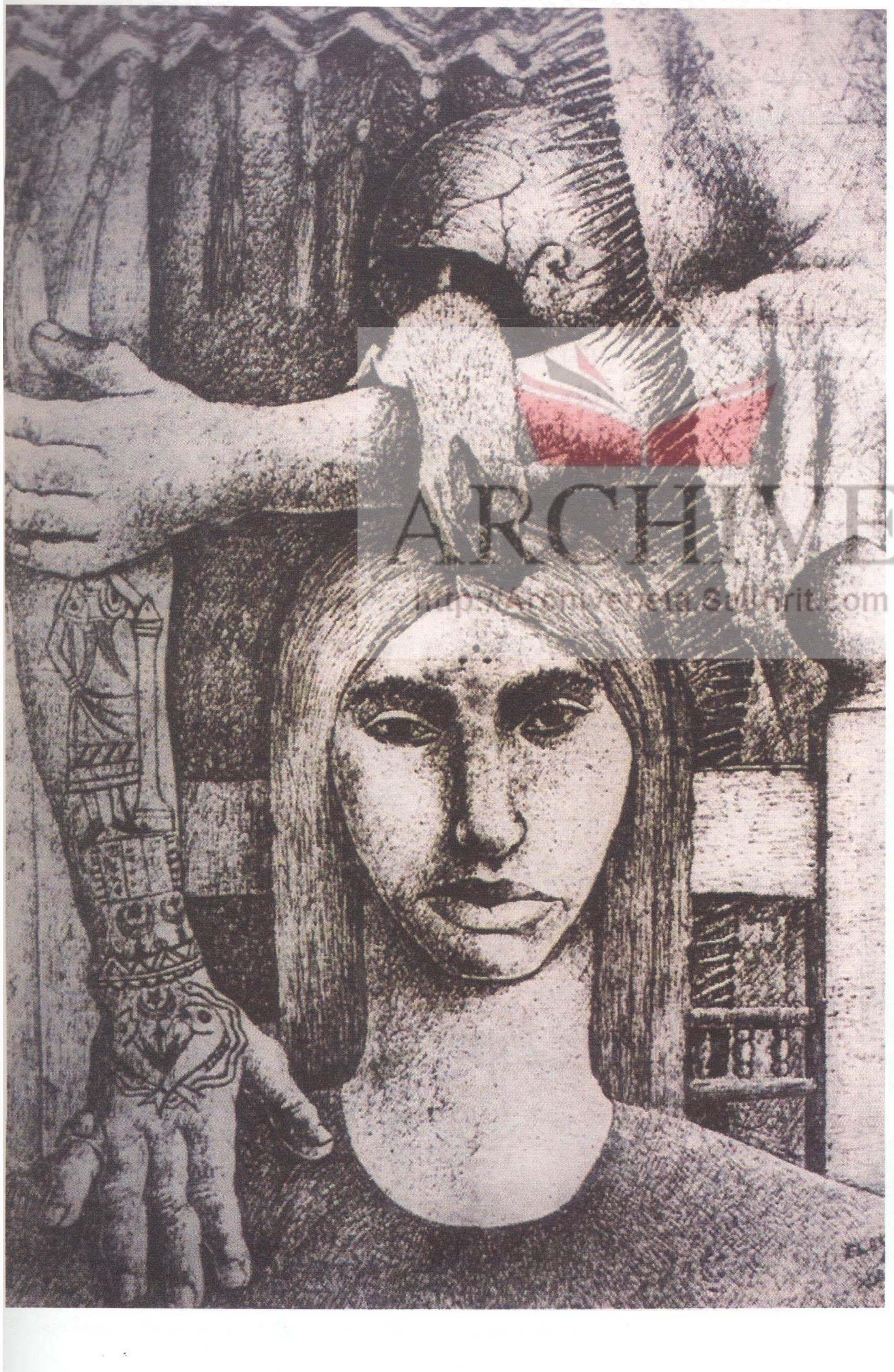
وعلاوة على ذلك، شهد معلقون آخرون على خصوصية نشاط البلادر، الذي، كما جاء في التقارير، شهد نخبا كوبية (من داخل أسرة كاسترو) يتقاسمون الخبز مع العاملين الأثرياء، وبهذا تتعقد تعريفات الخاص التي ارتبط بها أصحاب المطاعم الخاصة تاريخيا. وصف توروس في كتالوج البينالي منشأ المعرض بمفاهيم اعتدالها الاقتصادي الكلي؛ مع أسعار تذاكر لوليمة شيليتو بسعر مائتين وخمسين دولارا أمريكيا للأجانب. تقرأ مثل هذه الادعاءات على أنها متقادمة. في لفت الانتباه لهذا الرقم المبهر (الذي يستهدف تغطية تكاليف سفر الطهاة الأمريكان)، بالكاد عنيت تحديد تعليمات قاطعة للبينالي - كي أنصحه بأن يحتفي ببعض الجماليات غير الملائمة للفقير أو، في هذا الخصوص، الطعام الرديء. المسألة هي التعبير مسرحيا عن الفوارق الفادحة بين ماضي البينالي التاريخي وحاضره الآن- وما يمكن أن يوحي به لمستقبله.

في الواقع، تبقى الإشارات إلى أن الحال بدا أهدأ في زوايا العرض الأخرى في عرضه لأنماط تحت المستوى من الإنتاج أو التوزيع، أو اقتراح طرق جديدة في تحليل الاجتماعي، وصنع إفادات مقنعة حول وجود مثل هذه التصورات في كوبا وأنحاء أخرى من العالم. ففي قلعة ألبا، على سبيل المثال، قدمت المنظمة الإكوادورية سيرو العام 2012، Habana Patent. واستهدف المشروع الذي أقيم بالتعاون مع سكان المدينة، تصوير الابتكار والإبداع المتولدين من المعاناة اليومية، وتوثيق إعادة توظيف المواطن للأغراض اليومية، من فرشاة الأسنان الكهربائية المعاد تصنيعها كأداة وشم إلى القارورة القديمة المعاد تشكيلها كولاعة موقد. كان هناك شيء اصطناعي على نحو مدهش ومثير للمشاعر حول هذه التحويلات المادية، عارضا لرؤية بديلة لاقتصاديات الإبداعي لمن ترحب بهم صحافة الأعمال عادة.

وفي سياق أكثر تجريدا أو مفاهيمية، يقدم المعرض المطوع بالإعلام في المركز الإسبأمريكي الثقافي نصبا على يد الكولومبي مارتينز وزي. مولد القيم، 2012، الموصوف بأنه «الوسيلة الاقتصادية»، «نظام يولد قيمة من خلال التفاعلات بين الناس والعمل». بعبارة أخرى، تصوغ أداة توليد القيمة الرنانة هذه التي تلفظ "العملة" أو الأوراق المالية من خلال تعامل المشاهدين معها، إنتاج الفن وتوليد القيمة في حوار مباشر. ففي إنتاج بتات كود عشوائية مرتبة تصويريا، يؤكد العمل على تخليق القيمة ذاتها بمنزلة تمرين في الواقعية المتخيلة.

كانت المشاريع الأخرى التي تشترك في هذا النشاط منتشرة في جميع أنحاء البينالي، من أفعال الشارع الديموقراطية لـ Argentina's Mujeres Publicas إلى Rene Francisco Rodriguez والمدينة المصغرة لمنظمة 4ta Pragmatica (المدينة السخية)، 2012. لكن إذا تعرض هدوء هذا العمل النسبي لتهديد التعتيم عليه من قبل العروض الأكثر مشهدية كتلك الموصوفة أعلاه، فأنا أؤكد أن هذا الاعتدال بعيد عن المسؤولية. وفي مواجهة كوبا للتحول السريع، فإن مثل هذا العمل، الذي قد يكون آخر بينالي هافانا قبل رحيل كاسترو، يوظف أفكار التصور الاجتماعي بتداعيات واقعية عنيدة.

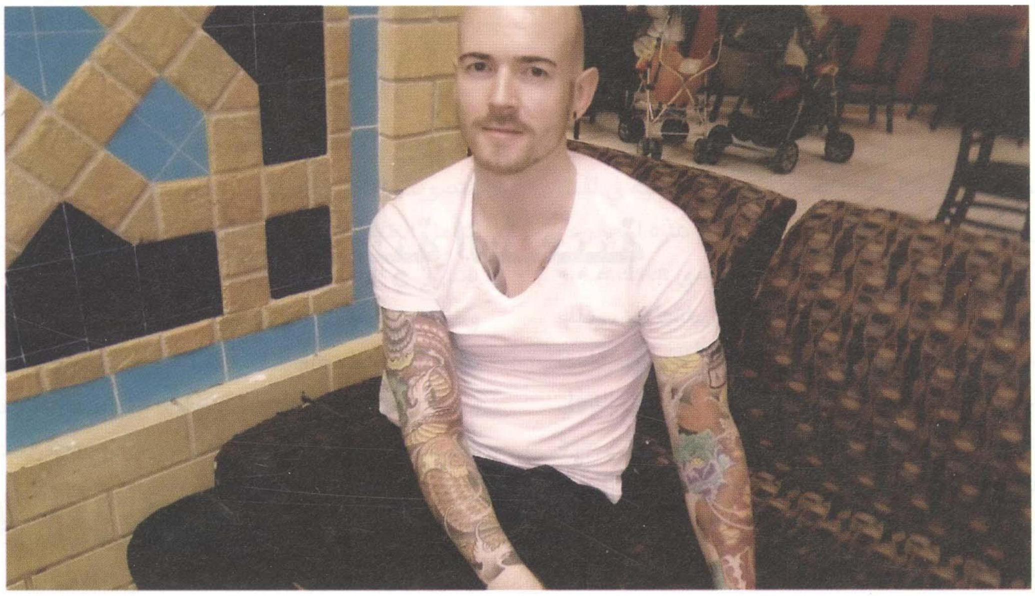
الوشم ورموزه.. نقوش على جلود البشر



تتميز الفنون الشعبية بإبداعاتها الصادقة والمتأصلة في وجدان الشعب، فهي جزء من ممارسة الناس لحياتهم، ولم تحظ الفنون الشعبية في بلادنا بالاهتمام والتقدير إلا بعد أن عرفت هذه الفنون ودراساتها التخصصية في بلاد الغرب وجامعاتها منذ زمن طويل، فأنشئت مراكز للفنون الشعبية ومتاحف لتجميع هذه المأثورات التشكيلية التي تكشف عن جوانب أصالة الأمة ومخزون وجدانها، وكانت مهمتها رصد وتسجيل لهذا التراث والحرف اليدوية التقليدية الشعبية، وصدرت في شأنها مجلات ومؤلفات متخصصة.

يحيى سويلم

فنان وناقد تشكيلي - الكويت



شاب فخور بوشمه في دبي - تصوير كاتب المقال

يقول الراحل بدر الدين أبو غازي وزير الثقافة المصري السابق "وجدت الفنون التشكيلية العربية المعاصرة في تلك الفنون الشعبية معينا لا ينضب، وأخذت تغترف من المنابع الشعبية، وتستلهم الحياة الشعبية، وتستنبط جوانب التعبير الفني الشعبي ودلالاته الرمزية وارتباطه بالسحر والأساطير، كما أخذ البعض يستوحي أساليب الفنان الشعبي وحيوية أدائه".

ومن هذا العالم الزاخر - الفنون الشعبية - يعتبر الوشم أحد فروع الفن الشعبي التشكيلي الرئيسية التي يبرز فيها كنية الصفة العالمية وهيام الشعوب به على اختلاف العصور، حتى أننا نستطيع الجهر بما يسمى، خاصة بعد هذا الانتشار الواسع للوشم في الولايات المتحدة الأمريكية حيث يقدر أن 10-12% من الذكور موشومون.

والجدير بالذكر أن الوشم غير الوسم الذي هو الأثر والعلامات التي تميز بها القبائل مواشيها وغنائمها خاصة الجمال والخيل لتحديد أصحاب هذه القطعان، واستمر هذا التقليد إلى عصرنا الحاضر.

وهناك «الشلوخ» وهي علامة أو خدش أو قطع أو تشريط يزين الوجه، ليكون علامة أو سمة مميزة للانتماء القبلي، ويخص بها الرجال في الغالب، وهي ما يتميز به عرب السودان وتعود إلى أزمنة قديمة جدا، وهذه العادة شهدت تراجعا منذ عدة سنوات وربما هي إلى زوال.

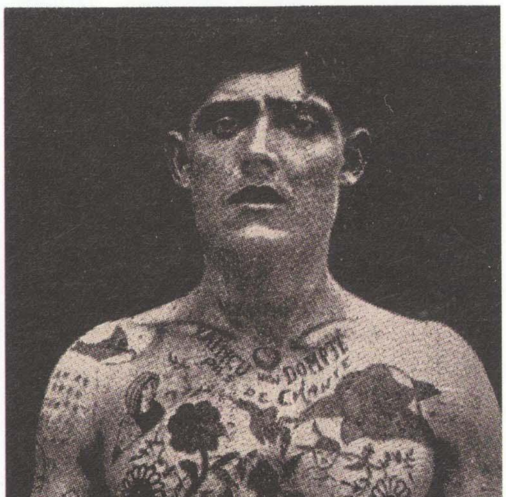
اما الوشم فهو نوع من الرسوم والأشكال والزينة على سطح جلد الإنسان بغرض جمالي أو علاجي، أو لإبطال السحر أو الحسد، ويظهر على الوجه واليدين (ظاهر الكف) والذراع أو يختفي على الفخذ والصدر والبطن والرقبة والظهر.

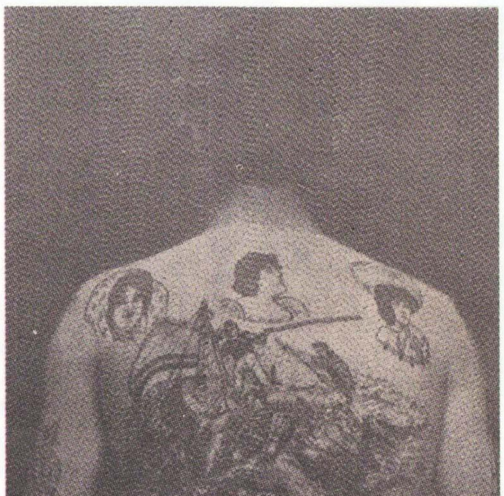
والوشم هو موضوع هذا المقال للتعريف به وتقويمه بشكل متوازن بين الحالة الإيجابية أو السلبية لوضعه في المكان الصحيح، بعد أن وصل الاهتمام به إلى هذا الحد الواضح الملموس لكل مراقب.

عندما نقرر أن الفن صنعة ونتاج إنساني يمس نفوس البشر وأفئدتهم، يأتي ما نسميه بالفنون الشعبية في مقدمة ذلك، وتشمل مجالات لا تعد ولا تحصى، نذكر منها: الحصير والكليم الملون ونسيج الصوف (السدو) في البادية، والفخاريات للشرب ومراسم الميلاد، والدمى والعرائس المتحركة وتشكيلات المولد وصندوق الدنيا والأراجوز وخيال الظل قديما، وأشغال الجريد والسلال المزخرفة، والطواقي وأشغال الجلد والزجاج والمعادن والمصاغ الشعبي والأزياء الشعبية والتطريز والأثاث والتخضيب بالحناء والوشم.

وهي تجسيد لانفعالات الناس وتعبيرات فطرية صادقة أبدعها لنا مجهولون من الطبقات الشعبية في أرجاء العالم، وتصنع عادة من خامات متماثلة على رغم تباعدها عن بعضها، ولهذا تبرز فيها جميعا صفة العالمية.

وقد أخذت هذه العادات والتقاليد للفنون التراثية مكانها اللائق من الاهتمام





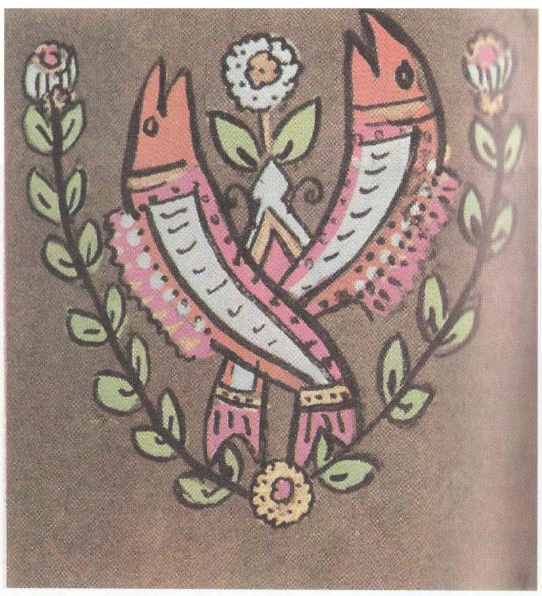
وفي مطلع القرن العشرين انتشر الوشم في الولايات المتحدة وإنجلترا، وظهرت لوحات للوشم على كامل الصدر والظهر وعلى أجزاء أخرى من الجسد. ووصل حد الهوس أن بعض الأثرياء يقتنون أوشاما مستأصلة من الأجساد الحية بعد دباغتها.



مراكز حديثة منتشرة في بلاد أوروبا وآسيا ومجهزة بأدوات الوشم الكهربائية



عنتر على الحصان



السمكتان رسم متأثر بالفن المصري القديم



فتاة وسمكتان وثعبان

والدراسات من أهل العلم والفن في العصر الحديث.

وفن الوشم عرفته المجتمعات الإنسانية على مر العصور، ويعتبر واحدا من أهم الرسوم التعبيرية في الفنون الشعبية، ومن خلال هذه الدراسة التي نقدمها في تراثنا الفني الإنساني ذلك المأثور التشكيلي الشعبي الذي يعد جزءا لا يتجزأ من الوشم أثناء ممارسة البشر لحياتهم اليومية وإبداعهم، وقدرة هذه الفنون الشعبية على الاستمرار والإلهام حيث ينساب في وجدان الشعوب وتتوارثه الأجيال، ولهذا أخذ فن الوشم صفة العالمية.

بعده التاريخي

الوشم الذي يزين به الفلاحون (الريفيون) وأهل البادية والعامة في المدن التجارية والصناعية أيديهم وصدورهم وشفاههم ووجوههم، يعود إلى التاريخ الموغل في القدم. تعبير إنساني تداوله البشر عبر السنين وتوارثوه في تفاصيل ثقافية حية خلال حقب الزمان.

وفي أزمان الحياة البدائية اتخذت العشائر رمزا خاصا لها (tetom) يميزها عن غيرها من العشائر ووضعوه على أجسامهم وملابسهم وأسلحتهم وخيامهم وقبور موتاهم وحلالهم من حيوانات وغيرها.

في لندن سنة 1791 وتضمن Jhon long في كتاب نشر بالإنجليزية Totem وورد أول ذكر لكلمة طوطم إشارات لهذا المعتقد الديني وطرق الوشم عندما يمتزج الدم بشكل الطوطم المرسوم وبما يشتمل عليه من عقائد وشعائر الشعوب البدائية، حيث كان كل فرد فيهم يعتقد أن طوطمه يحميه ويقيه من الأخطار.

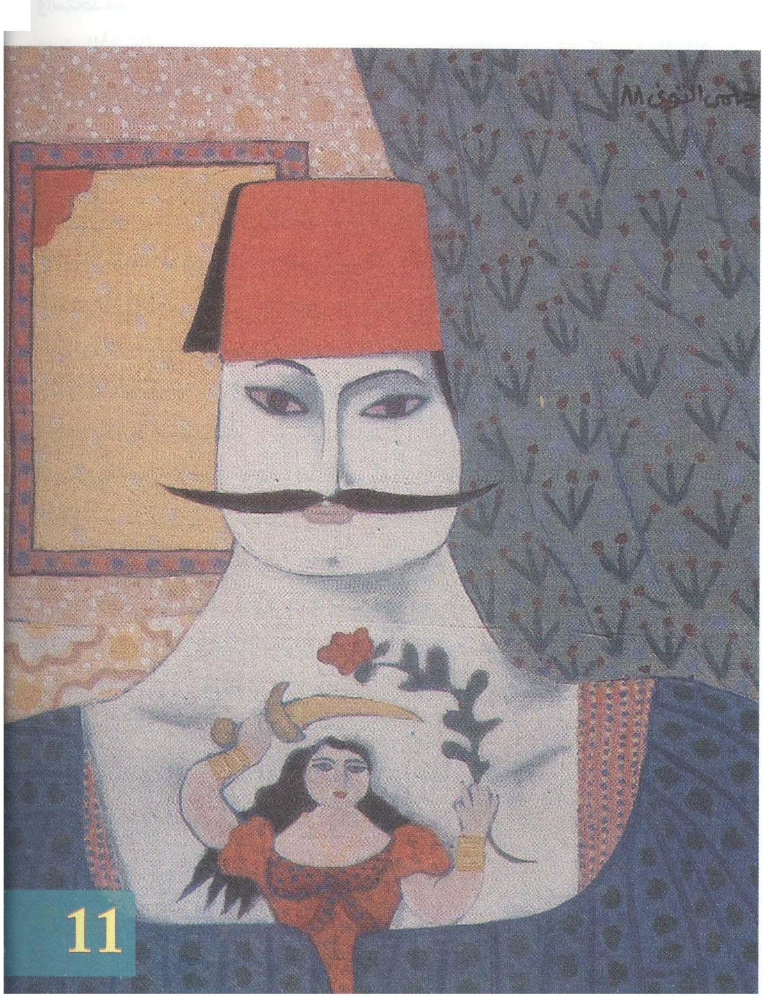
وقد عرف قدماء المصريين الوشم ومارسوه، وظهر بشكل واضح على صدور موميات راقصات وعلى أجزاء أخرى من الجسم برسوم وأشكال زخرفية وتجميلية تطابق أماكن وضع الحلي والأحجية، ومن الغريب أن الوشم ظل في صعيد مصر محتفظا وإلى حد كبير بطابعه المصري القديم، ويعتقدون أن شهري أغسطس وسبتمبر كانا أفضل الأوقات لإجراء الوشم، ومن أهم الرموز المستخدمة في الوشم وظلت تستخدم حتى الآن النخلة، رمز الخير والنماء ووفرة الإنتاج - والسمكة، رمز النسل وكثرته - والمثلث شكل الحجاب وخمسة وخميسة - والعصفور الأخضر رمز الخير والفأل الحسن المستوحى من أسطورة إيزيس وأزوريس. ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى ما اكتشفه علماء الآثار في البيرو من مومياوات مغطاة بالوشم.

- حرمت النصرانية الوشم باعتباره من العادات الوثنية، على الرغم من أننا نشهد سيطرة وشم الصورة المشهورة عن القديس الشهير مار جرجس الذي تحدى طغيان الرومان، وهو يمتطي جواده ويحمل رمحه ليقتل الشر المستطير في صورة ثعبان ضخم، واعتبر من أبرز معالم الوشم عند المسيحية والعصر القبطي، ويظهر مدى تأثر فن الوشم بالأحداث المحيطة لإبراز موقف بطولة يهتز لها وجدان الناس.

- وبقي الوشم متوارثا طبقا للعادات والتقاليد، وخاصة بين فتيات البادية والريف، وكانت هناك أشكال متعددة لبعض العناصر الزخرفية كالنجمة والهلال والقمر والزهرية والإبريق والسمكة والثعبان، وكان قدماء عرب الجزيرة والشام يضعون الوشم على وجه المريض وجانبي رأسه كعلاج للصداع، وعلاج لآلام العمود الفقري أو المفاصل يدقون وشمهم على الظهر واليدين والقدمين. وظلت هذه الظاهرة العلاجية في مناطق كثيرة من أرياف العراق ومصر وبعض البلاد العربية الأخرى، على الرغم من كراهية الإسلام له، وقد نهى عنه النبي صلى الله عليه وسلم في حديث ذكره ابن عمر "لعن الله الواصلة والمستوصلة والواشمات والمستوشمات والنامصة والمتنمصات والمتفلجات للحسن والمغيرات من خلق الله".

أما الرجال فقد اتخذوا من سيرة عنترة وأبطال السير والأساطير الشعبية رسوما وشمية شائعة أمثال أبو زيد الهلالي والزير سالم وسيف بن ذي يزن وغيرهم، وانتشرت رموز الفارس وهو يمتطي جوادا أو أسدا علامات ورموزا للرجولة الناضجة والفحولة.

وتاريخيا عثر على رجل من العصر الجليدي في النمسا وعلى رجله آثار الوشم. وعرف الوشم في اليابان في القرن السادس قبل الميلاد، كذلك عرف في الصين والهند وانتقل في العام 1100 قبل الميلاد من اليابان إلى الفلبين ونيوزيلاندا، وكان الإغريق والرومان يقومون بوشم العبيد والمجرمين.



حلمي التوني 1934 - رجل شرقي 1988 - زيت على قماش 50x60 سم



الزير سالم



امرأة وأوراق خضراء وورد ترمز إلى الخير والحياة



أسد شاهر سيفا

- استمر تقليد الرغبة الفطرية البدائية في زخرفة الجسد (الوشم) في أوروبا منذ عصور ما قبل التاريخ بلا انقطاع، ومما يذكر أن البحار والمستكشف البريطاني جيمس كوك قد أدخل الوشم إلى أوروبا في العام 1771 بعد عودته من البحار الجنوبية، وتضمن أول كتاب إنجليزي Jhon long نشر في لندن 1791 تحت عنوان إشارات لطوطم وطرق الوشم، وما تشتمل عليه من أسفار ورحلات لترجمان هندي ألفه عن عقائد وشعائر الشعوب البدائية. وبعد الحرب العالمية العام 1914 تزايد الإقبال على الوشم، فالعمال يوشمون أذرعهم برمز مهنتهم والجنود وضباط البحرية برمز وحداتهم وفرقهم العسكرية، حتى المجرمون انتشرت بينهم هذه العادة فسجلوا الحروف الأولى من أسمائهم على أذرعهم، وغالبا على الساعد الأيسر، وشوهدت رسوم وزخارف على أجسام الأشخاص من أزهار وبورتريهات لنساء وعبارات ذائعة الانتشار، أما وشم النساء، فقد كان بدافع أصدقائهن والمحبين من الرجال الواشمين وكان في الأغلب بجوار الوجنات والعجز، وعلى الرغم من صدور قانون 1969 يمنع الوشم في إنجلترا، بعد انتشار حركة الهيبز، فإنه لم يلق جدية في تطبيقه، ويذكر أن الإغريق والرومان استخدموا الوشم لتمييز عبيدهم وجواسيسهم وحيواناتهم، وأن الدنماركيين والاسكندنافيين غطوا أجسادهم برموز قبلية وشارات أسرية واستخدمه الروس كسجل يحمله الفرد على جسده.

ومن الأشكال الفنية والتصاميم بعض هذه الأوشام تشكل بديلا للأساور والخلاخيل والعقود كبديل للحلي.

أنواع الوشم

الوشم البدائي: وينتشر في الريف والبادية بين النساء والرجال، فنجده على شكل قلب ويخترقه سهم أو حروف وكلمات، وعند النساء نجده نقطا (دقات) حول الفم وعلى الأنف وبين الحاجبين والشفاه السفلى والذقن وعلى ظهر اليدين.

الوشم التجميلي التزييني: وتقوم به بعض النساء كوسيلة من أساليب الجمال والأنوثة وكمكياج دائم لحواف الأجفان بالأسود أو لتحديد الحواجب أو لتأطير حواف الشفاه، وينتشر الوشم التزييني في منطقتنا العربية كتلوين الشفة السفلى باللون الأخضر وعلى الذقن يكون عليها دقات من أسفل الشفاه لأسفل الذقن.

ويعتبر الوشم ظاهرة قديمة/ حديثة وزينة تستحوذ على اهتمام النساء والرجال لإظهار القوة والهيبة. وكما ذكر سيجمون فرويد فإن بعض نقوش الوشم هي رموز ذات علاقة جنسية يقبل عليها شباب وشابات، وفي بلاد المغرب العربي - الجزائر وتونس والمغرب وأجزاء من الصحراء الليبية ينتشر الوشم كعملية تزيينية جمالية.

الوشم الطبي أو العلاجي: يعتبر كثير من المجتمعات البدائية والقبائل في البادية والريف أن الوشم يحفظهم من الأمراض ويمنع الحسد ويطرد الشياطين. ويعتبرونه وسيلة شفاء وعلاج شعبي ضد أمراض الشقيقة وآلام العمود الفقري والمفاصل والتهاب المفاصل، بأن يوضع الوشم على أماكن الشكوى والألم ويستفاد به لإخفاء بعض العيوب أو التشوهات التي تظهر على الجسد وتغطيها مثل خلو منطقة من الشعر أو بقع البهاق.

الوشم أو التاتو، يستعمل في الغالب للاستفادة منه في الجانب التجاري، وهو عملية تجري في كثير من الأحيان في صالونات قص الشعر والماكياج والتزيين، إضافة إلى المراكز المتخصصة التي تستقطب الشباب في أوروبا، وكما ورد في بعض التقارير فإنه "ليست المحلات وحدها تقوم بذلك. ففي شارع كارل يوهان الذي يخترق أوسلو ويكتظ يوميا بالمارة يتوزع شباب يحترفون الوشم يحملون طاولة صغيرة عليها أدواتهم وعدتهم ودفاتر رسوم الوشم، وغالبيتهم من غير النروجيين، يأتون الشباب وأغلبهم من الطبقات الغنية في المجتمع ممن يلهثون خلف الموضة، تتراوح أعمارهم بين 15 و40 سنة في مجموعات لتحصل على وشم مشترك كعلاقة مميزة، أو لكل واحد منهم وشمه الخاص، ويختار الذكور من الشباب الأكتاف والأذرع والظهور لنقش الوشوم، أما الشابات فيخترن في الغالب الأيدي ومنطقة السرة والأذرع".

وتستخدم في عملية الوشم إبرة رفيعة تحقن بها مواد مختلفة على شكل حبيبات تحت الجلد، منها مواد عضوية لتعطي ألوانا مختلفة، فالكربون يعطي اللون الأزرق وأكسيد الحديد للون الأسود، وأكسيد الكروم للون الأخضر، والكبريت للون الأصفر وسلفيد الزئبق للوشم بالأحمر بخلاف بعض الصبغات النباتية التي تعطي ألوانا أخرى كالأحمر وغيره.

الجانب التشكيلي للوشم

إن الخبرة الفنية في الإبداع الشعبي هي خبرة فنية متوارثة في تواصل ثقافي حي. وهو تعبير إنساني ثقافي له أهمية في مجال دراسات ثقافات الشعوب، خبرة فنية ومهارة توارثها الإنسان عبر حقب الزمان، وعند الالتفات كثيرا إلى فن الوشم ورسومه التعبيرية نجد أنه يزخر برسوم تلقائية وتكوينات فنية وأشكال جمالية، وحدات زخرفية هندسية أو نباتية أو حيوانية مجردة تتماثل في بعض أشكالها مع بعض النقوش التقليدية في فنون الزخارف البدائية والقبطية والإسلامية، وتستنبط جوانب التعبير الفني الشعبي ودلالاته الرمزية واستيحاء أساليب الفنان الشعبي وحيوية أدائه إلى الفنون التشكيلية العربية المعاصرة. وقد التفت كثير من الفنانين إلى ما تزخر به نقوش ورسوم الوشم وأشكاله الجمالية، وأخذ البعض يستوحي من عناصر الوشم التشكيلية ويستلهم من أساليب الفنان الشعبي وحيوية أدائه في أعمالهم الفنية الحديثة.

ومن الذين اقتربوا من هذه الفنون الشعبية بالحب والإعجاب والممارسة الفنانة سوسن عامر 1933 (قاعة 1 و7) التي قدمت للمكتبة العربية كتابا عن الوشم تحت عنوان الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي، ويعرض لها عملان

في متحف الفن الحديث بالقاهرة، يظهر عليها ذلك التأثير والاهتمام بالفن والحياة الشعبية واعتبارها مصدر إلهامها الفني، ففي لوحتها ترسم الفتاة والمرأة الشعبية وكأنها من رموز الوشم، فالمرأة في رسومها تحمل السيف أو باقة الزهور أو تقف بجوار عريسها ليضع على رأسه طربوشا أحمر، ومن حولها العصافير والجمال والنباتات ذات الصياغة الشعبية الخالصة.

ومن قبل في العام 1946 أقامت جماعة الفن المعاصر في مصر معرضها الأول _ 190 عملا. أثار دهشة النقاد والجمهور بالحدث الأهم في تاريخ الفن المصري الحديث، حيث كانت الأعمال المعروضة كلها تصور موضوعات من الحياة الشعبية.

الوشم بالحناء

للوقوف على ما يتصل بالوشم من حقائق نحاول أن نلم ببعض التفاصيل وتوضيح الصورة لهذا الفن وأصالته. فقد عرفت المجتمعات التخضيب بالحناء كبديل عن الوشم الباهظ التكاليف، واعتباره بمنزلة الحلي للفقيرات، وتجنب الآثار الصحية الضارة في عملية الوشم أو المعاناة، وتفاقم المشاكل عند الرغبة في إزالته. وفي الدول العربية وبلاد الشرق تعتبر ظاهرة الحناء أحد طقوس الزواج المهمة للاعتقاد بأنه يطرد الشرور والحسد، حيث يخصص لها يوم قبل الزفاف يعرف بيوم الحناء، حيث تخضيب العروس وجيرانها وأصدقائها في ذلك الحفل وسط الأهازيج وأغاني الأعراس من الحاضرين.

وتحمل رسوم الحناء عناصر زخرفية جمالية للزهور والطيور كالطاووس والسمك وزخارف نباتية وهندسية، وترسم في الأمكنة المختلفة على أجزاء كثيرة من الجسم لليدين والسواعد والكتف والظهر، وتنتشر على مناطق كثيرة من البطن والسيقان والأقدام حتى الكعوب وأصابع اليدين والقدمين، ومن شأن الحناء أنها تزيل الحرارة من الجسم، فمن خصائصها تزويد المقاومة للجسم من الحرارة الاستوائية، وقد يقصد في وشم الحناء الإثارة الجنسية وجذب الجنس الآخر.

مع الأيام أصبح التخضيب أو الوشم بالحناء يتطور بصورة تتلاءم مع مجال الوشم بعمل ملابس أو أجزاء شفافة (ذراع - كف - قدم.....) ومرسومة على القفازات رسوم لوشوم مختلفة، لتغطي الرغبة في التباهي عند بعض الشباب والشابات وخاصة في أيام الصيف حين يهرعون إلى الشواطئ.



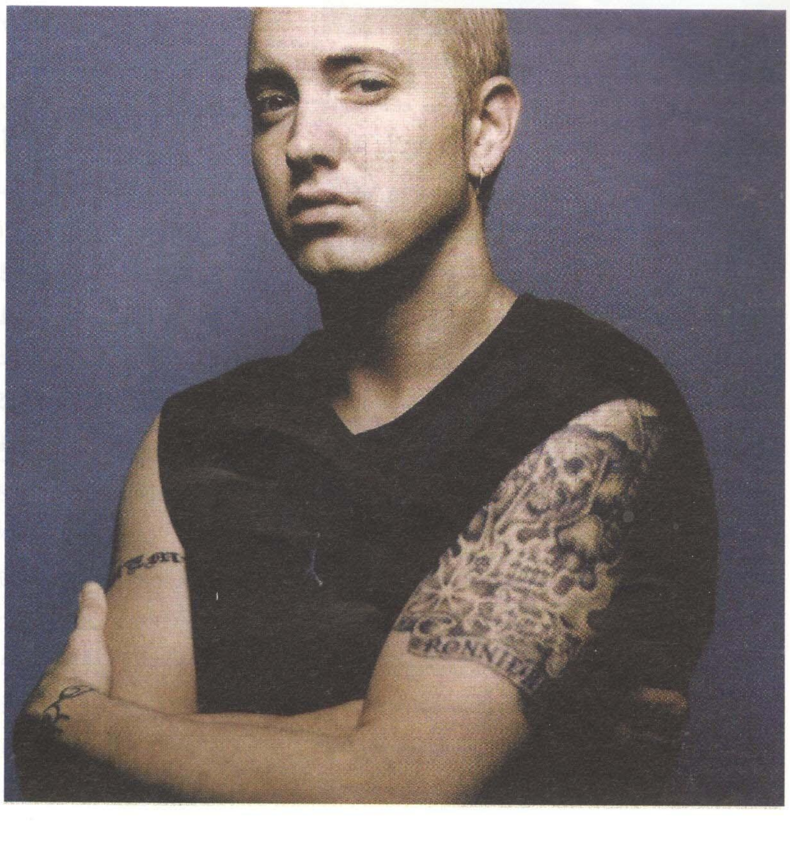
وشم على اليد

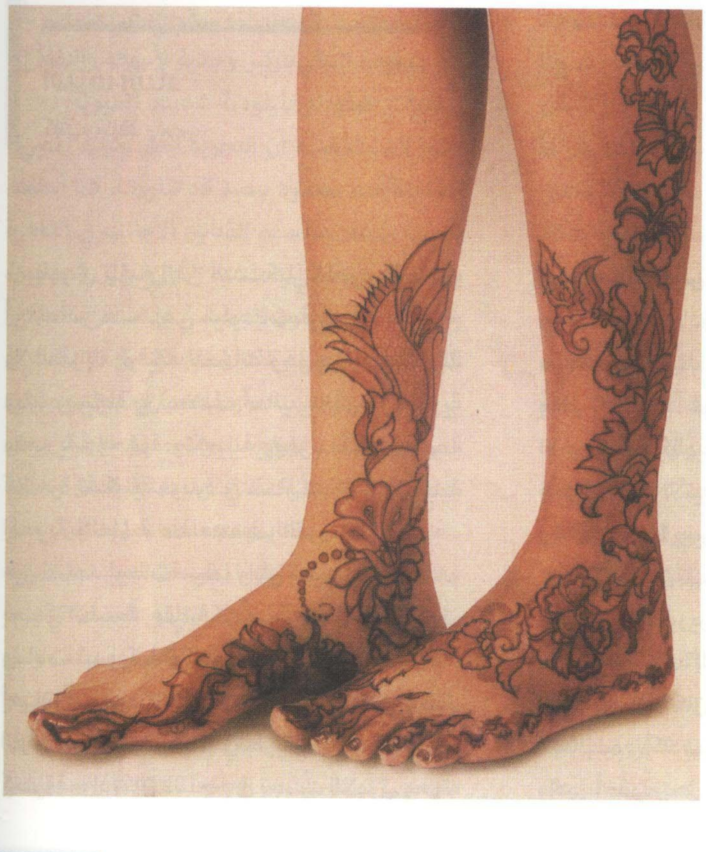


الممثلة الأمريكية أنجلينا جولي وكتفها يزدان بوشم كتابي



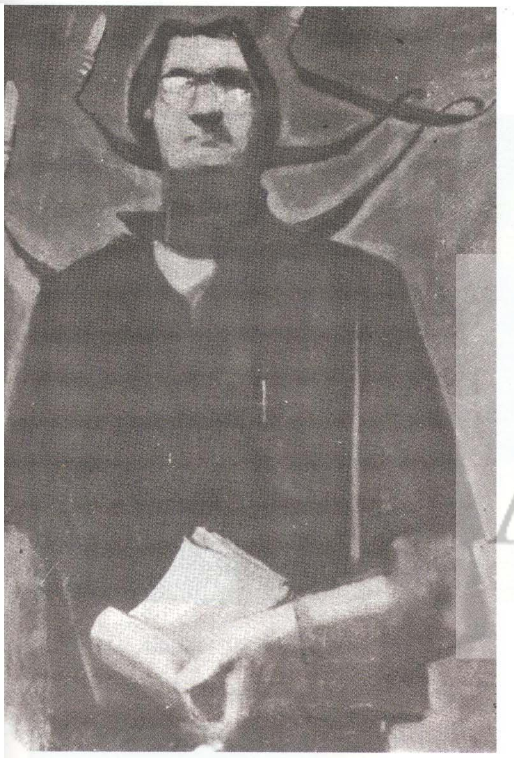
ريتشارد ساندوفال رئيس طهاة وصاحب سلسلة مطاعم ساندوفال





في ذكرى مصور عظيم 1913 - 2013

سيف وانلي... عندما تغني الفرشاة



فنان فريد من نوعه، لديه فيض من الطاقة الخلاقة، وقدرة خارقة على الإستيعاب والتبسيط (كان في استطاعته إنجازأكثر من مائتى عمل في أسبوع واحد، في موضوعات شديدة التنوع على نحو مدهش). ظل حتى آخر لحظة في حياته يتفجربالحيوية والشباب دون أن يتوقف عن الإنتاج رغم ظروفه الصحية، وعنده تدفقت حيوية الشباب من جراء نظرته إلى العالم، وقدرته على الإندهاش الدائم والبهجة أمام كل جديد يشاهده..فقد كان يتمتع بعذرية الإنبهار..!!. ظلت حواسه شديدة اليقظة والتوهج، بحيث كان يطلع علينا في كل لوحة برؤية عذراء تكشف عنها أبسط الإيماءات والرموز لعالمه الفسيح من حوله، مما أطلق انفعالاته دون أى قيود من تقاليد أو أساليب أكاديمية متبعة: حيث كان لاينصت إلا لهمسات الإبداع بداخله ، بحيث اقترنت الرؤية الجمالية لديه بالبساطة والعفوية والرؤية الكونية الشاملة. وهذه القدرة على التبسيط مكنته من مخاطبة كل الأذواق، والنفاذ إلى كل القلوب، فاستطاع أن يعلم وأن يشجي ويُطرب، وعرف متى يهمس ومتى يجأر بالصوت ويصم الآذان على حد قول الدكتور نعيم عطية، إلا أنه في أغلب الأحيان فضل أن يخاطب العين والقلب حديث الحب والود، وبتواضع جم...فأطلق عبق البهجة من حوله.

أشرف رشاد

كاتب وناقد - مصر

لم يظهر في تاريخ الفن التشكيلي المصري الحديث أو المعاصر ما يضاهي ميلوديات فرشاته الغنائية، ولا القفزات الرقيقة للمساته وهو يتنقل في سهولة ويسر وبساطة بين مختلف أساليب الفن من تأثيرية وتعبيرية ووحشية وتكعيبية وتجريدية، مما وضعه كظاهرة تشكيلية فريدة في مسار الثقافة التشكيلية المصرية والعالمية منذ منتصف القرن العشرين.

حين نشاهد لوحات سيف وانلي قد نتساءل هل هو يحاكي الطبيعة حقا؟ فكل عناصره من بشر ومناظر ونباتات تبدو كما لوكانت آتية من عالم خاص به، أحلام أو رؤى تتبدى شخوصها من خارج نطاق الأرض، وكأنها الوهم في طريقه للتشكل أمامنا كحقيقة. وإذا كان قد نجح في تجسيد اللامرئي وحوله إلى واقع ملموس، فذلك بفضل رؤيته الموسيقية وإحساسه الصادق بالنغم، فالموسيقى في النهاية هي الغموض وقد تحول إلى علم يعتمد على وسيط ملغز (الصوت). فهل كانت موضوعات وانلي هي الأخرى تأتيه كالهيولة مع هواء إسكندريته المنعش وأمواج البحر الآتية كل يوم لتغسل شواطئ النعاس وتوقظ بهجتنا بغير ميعاد؟

يمكن القول إن سيف وانلي من أهم ممثلي الجيل الثاني من المصورين المصريين الذين واصلوا تشكيل ملامح نهضتنا الفنية منذ العقد الثالث للقرن العشرين، وإذا كان بعض أفراد ذلك الجيل قد التزم التعاليم الأكاديمية التي تلقاها في معاهد الفن، والتي أخذت تحتل مكانها في حياتنا الثقافية جنبا إلى جنب مع الجامعة المصرية، والبعض الآخر أتيح له الاتصال المباشر بالتجارب الأوروبية الحديثة، عن طريق البعوث التي أوفدت إلى الغرب، نجد أن قلة من أفراد هذا الجيل قد خاضت غمار تجربة الإبداع الفني بعيدا عن المعاهد والبعوث، وشقت طريقها الصعب بجهودها ومواهبها من خلال مراسم الفنانين الأجانب، مع مداومة الاطلاع على الكتب والمراجع الأجنبية، حتى تسنمت قمة التعبير الفني محليا وعالميا في استقلالية كانت مثار انبهار نقاد الفن التشكيلي ومتذوقيه، ومن قبلهم الأكاديميون أنفسهم. ووسط تلك القلة، يقف سيف وانلي نسيجا وحده بين رواد الحداثة في فننا التشكيلي، فلوحاته توثيق غنائي شاعري لكينونة مصرية



الغجر – زيت على سيلوتكس 60 × 80 سم



كورس الكنيسة – زيت على سيلوتكس 60 × 80 سم

سكندرية في المقام الأول تروي واقعا أغرب من الخيال، وفي الوقت نفسه تثير فضولا رقيقا وتعاطفا نتعرف فيه على أنفسنا وكأننا نرى صورنا في مرايا مقعرة مرة ومحدبة مرات، فنطلع على ملامح وزوايا وألوان وأركان غامضة راقدة في أغوارنا، ولم نكن نعهدها فينا من قبل، فهو قد غاص عميقا في أغوار النفس البشرية، وخرج برؤية صافية كالبلور ولكنها مغلفة بمرارة دفينة وسخرية.

كان سيف وانلي (1906 - 1979) يتهادى في شوارع الإسكندرية ودروبها كالسائر أثناء نومه، يتأمل الوجود من حوله، على شواطئها المكتنزة بالترانيم والدندنة، حاملا معه روح الرياح السارية إليها من كل الحضارات، يحتضن الطبيعة في طيات وجدانه كروح مرئية! كما أن روحه أيضا أصبحت طبيعة وقد تخفت في طيات عقله اللاواعي! فهل كان ذلك الفنان الفذ يحاول التوفيق بين الوعي بوحدة العقل مع الطبيعة، وبين الأصوات المنبعثة منها، بحيث أصبحت أعماله ترديدا صاخبا بكل الألوان لكل المدارس الفنية المتتابعة في القرن العشرين منذ الثلاثينيات حتى السبعينيات؟! أربعة عقود من البهجة اللونية والحركة الديناميكية. يبدو للمشاهد غير الواعي بها أن وانلي كان مجرد مصور مولع بالتقاط المناظر في لحظاتها العابرة، والتي كان يسارع إلى التقاطها في إسكتشات سريعة، سواء من قاعة كونسرت أو سيرك، أو حفلة زار، أو خلال أسفاره في بلاد النوبة وعلى شاطئ البحر أو ضفاف ترعة المحمودية، ثم يهرع إلى مرسمه ليحولها إلى كيانات تفيض بالبهجة والحياة. كان في الواقع زاهدا متأملا يغوص عميقا خلف اللامرئي بحثا عن ذلك المرئي، المتمرد على الفهم، في وجوه الناس وملامح المنظر الطبيعي، ومن هذه الناحية التي لم يتنبه إليها الكثيرون جاء خلود ذلك الرجل.

سيف وانلي هو فنان الإسكندرية بحق، وسكندريته هي ركن جوهري في شخصيته، حيث يمكننا أن نفهم حينئذ كل ذلك التنوع في إنتاجه، وهو منفتح كمدينته العريقة على كل حضارات العالم، ولو كان قد عاش في مدينة أخرى، لما اتصف فنه بذلك الانتقال المتسارع بين مختلف المدارس الفنية في أصالة وخلو مدهش من التقليد والركاكة، فقد انعكست روح الإسكندرية بكل ما فيها من حياة وأعاصير في تركيبة وانلي الهائمة، فظل يتنقل بين بساتين الأساليب الفنية يغرد كعصفور طليق، ولا تتجلى حيويته إلا عندما يفرد جناحيه، ويأخذ في الغناء متحررا من كل القوالب الفنية الجامدة، إلا أنه لا يضل طريقه أبدا ولا يفقد أصالته، فهو يعرف جيدا كيف يجتاز الدروب والحواري الضيقة (في بحري)، وهو يرسم الحياة اليومية فيها، بالمهارة والرشاقة اللتين يصعد فيهما إلى قمم الأولمب والبارناس.. وهكذا استطاع أن يردد أصداء الحضارة الأوروبية في رسوماته من دون أن يفقد هويته المصرية الصميمة. وهو في ذلك يشبه أبناء جيله توفيق الحكيم وحسين فوزي ويحيى حقي، وغيرهم من صناع نهضتنا في العشرينيات، عندما رددوا أصداء مما حققه الغرب في مجال الأدب والتصوير والموسيقى.

وإذا كانت رؤية وانلي قد اتفقت بالصدفة مع ما نادى به العلامة الإنجليزي دافيد هيوم (1711 - 1776) من أن الصورة erutciP ما هي إلا مُدرك حسي يتلاشى أيضا في الزمن، بعد أن نمعن النظر فيه، وأن الحواس هي الأخرى تقدم للعقل انطباعا حسيا ذا خواص معينة، يمر بعملية ترد أو تحلل. ومثل ذلك الانطباع يعلق بذاكرة الفنان والمشاهد معا، ويأخذ في الخفوت والتواري شيئا فشيئا مع مرور الوقت (وقد يستقر في مجاهل العقل الباطن)، فإن سيف قد أدرك أيضا أن ذلك هو ما يحدث للنغمة في عالم الموسيقى، التي تعتمد على الصوت، وهو كما قلنا من قبل وسيط مراوغ يتبدد في الهواء بمجرد صدوره، (ولذا تجد قوام الموسيقى يعتمد بصفة رئيسية على التكرار). والواقع أننا نجد في طيات لوحات سيف تلك النغمات الخفية خلف كل ضربة فرشاة (روى في يومياته أنه كان يرسم دوما على أنغام الموسيقى السيمفونية).

وقد تكون ممكنة الإحاطة بجماع اللوحة عند سيف للوهلة الأولى، فلا يكفي الإدراك المباشر للعين لكي تحيط بتلك الغنائية المفرطة التي تميز لوحاته، فالعمل ينمو أمام الفاحص المتأمل، ويأخذ في النمو خطوة بخطوة ليشكل كيانا كليا شاملا فيما بعد، وكلما صاحبنا نموه، عدنا أدراجنا إلى ما اختفى من الألحان في الهواء (أثناء رسمه للكروكيات) إلا أنه مازال عالقا بذاكرة الفنان. فنراه يعاود خطوطه اللحنية وتنويعاته بشكل مستمر في نوع من الآنية المكانية، انطلاقا من صور عالقة بذهنه حتى وصوله إلى صومعته حيث يسكب فيها دماء ألوانه الحارة، فيبعث فيها الحياة المتوهجة. واعتاد على العمل وهو بصدد أنغام بيتهوفن وموتسارت (ولم يكن يهمل أي كونسير في الإسكندرية سواء في متحف الفنون الجميلة أو مسرح سيد درويش أو المراكز الثقافية الأجنبية، حيث يتخذ مكانه في صمت وينهمك في اسكتشاته وسط عباب الموسيقى، وذلك طوال فترة الخمسينيات والستينيات)، وتؤثر الخطوط اللحنية بعضها في بعض، وتعمل الآثار الجديدة، القادمة إلى ذاكرة المتلقي، على تعديلها. وعلى هذا فاللوحة لن تظل هي نفسها بمجرد ما "سمعناها بأعيننا وآذاننا في آن واحد وأطلعنا على باقي التكوين (أثناء السياق التشكيلي)، بل سيجري تعديلها بشكل مستمر، بحيث إن كل مُدرك بصري جديد يصل إلى المخ سيجد له مكانا في البنية المكانية للذاكرة. وإذا ما أدركنا أن الموسيقى تعتمد على التكرار حتى يمكن للذاكرة أن تلاحقها وهي تسري في الزمان المنطلق، يمكننا أن نستنتج أن القدرة على تذوق أعمال سيف الغنائية بصدق هي القدرة التنبؤية نفسها للمسار الموسيقي، وهي قدرات تأتي من مداومة النظر بتركيز وجدية لأعماله والنفاذ إلى إيقاعات خطوطه الميلودية شديدة الحيوية.

ومما لاشك فيه أن التجربة التشكيلية المصرية الحديثة منذ محمود سعيد قد تبلورت، كما أسلفنا، بسبب انتشار مراسم الفنانين الأجانب في القاهرة والإسكندرية منذ العقود الأولى للقرن العشرين، وإنشاء كلية الفنون الجميلة في القاهرة، كما كان إنشاء جمعية هواة الفنون الجميلة في الإسكندرية في نهاية العشرينيات موردا خصبا لإشباع هوايات كثير من الشباب المولع بالفن، ومنهم بالطبع سيف وأخوه أدهم، وهناك التقى بهما الرائدان محمود سعيد ومحمود مختار وشجعاهما، وربما كان لمختار فضل تشجيع سيف على المضي قدما من دون التقيد بالأساليب الأكاديمية، وأن يرتمي في أحضان التجربة التلقائية العفوية، وهو ما طبع أعمال سيف وانلي طوال حياته. وقد فتح المصور الإيطالي أوتورينو بيكي أبواب مرسمه بترحاب لسيف وشقيقه - الموهوب أيضا - أدهم العام 1925 وشجعهما على

المضي قدما، بل وتنبأ لهما بأنهما سيحققان الكثير. وفي أوائل الثلاثينيات افتتح الأخوان وانلي مرسمهما الخاص، وما هي إلا سنوات قليلة حتى نال سيف جائزة مختار للتصوير العام 1936 لينطلق من دون رجعة في آفاق فن التصوير الحديث. وقد ارتبط سيف (وشقيقه وتوأم روحه أدهم) بالحياة الشعبية وتآلف مع الشخصيات البسيطة ذات الأصالة السكندرية، وهام عشقا بالطبيعة الساحرة للمدينة، فجاءت أعماله تجسيدا جماليا ينبض بهذا العشق، وقد تأثرت بدايته بدراسة ضوء الشمس ومعالجة التأثيريين للضوء والحياة المفعمة بالحركة في الشوارع والمقاهي، والتي نراها في أعماله، فبدأ تأثيريا متحمسا، بل كان من الواضح تأثره العميق بجماعة الأنبياء sibaN seL بيربونار (1867 - 1947)، وإدوارد فويار (1868 - 1940)، وموريس دينيس (1870-1943)، وكانوا فنانين ثوريين بكل معنى الكلمة عبروا عن موجة الحداثة وما بعد الانطباعية في أوجها. كما عبر في لوحاته عن المهرجانات والاحتفالات الشعبية، والتقطت عيناه مناظر متفردة على شاطئ البحر أو ترعة المحمودية بأسلوب عفوي متناغم الملمس متوهج اللون، ثم انتقل إلى تعبيرية سريعة الحركة والألوان والأضواء وبخاصة في لوحاته عن عالم السيرك ومصارعة الثيران والصيادين وراقصات الباليه، ومغنيات الأوبرا، إلى جانب ولعه بالعادات والتقاليد الشعبية كما تبدو في الموالد وحول الأضرحة وحلقات الذكر.

ولم يكن هدف وانلي مجرد تسجيل ما تقع عليه العين من مرئيات، وإنما كان ينتهج أسلوبا خاصا به يوحي أكثر مما يصرح، يغوص خلف الموضوعات، من خلال الألوان المتوهجة، وصخب الحركة. وفي سبيل ذلك، لجأ إلى تحديد الشكل بخطوط هندسية بسيطة، لحبك تصميم اللوحة وربط أجزائها، مع الحفاظ على الاتزان. وقد بدت اللوحة عنده وكأنها مجموعة من المراوح المفتوحة بدرجات مختلفة، تتقابل خطوطها أو تتقاطع، وقد تتخذ شكلا هرميا، حيث تلتقي الخطوط الممتدة من قاع اللوحة إلى قمتها، أو تتقاطع ليتآلف منها شكل أقرب إلى النسيج الملموس، وأحيانا كان يلجأ إلى التصميم الدائري والتحوير، مما يساعد في إبداع الأشكال المتشابهة التي يرددها في أنحاء اللوحة، كما يتردد اللحن في المؤلف الموسيقي في أثواب مختلفة في كل مرة، فهو قد هضم قالب اللحن والتنويعات تماما، إلى جانب مهارته الفذة في اللعب بالضوء كمؤثر عضوي على شكل العناصر. ومثلما فعل الفنان الفرنسي تولوز لوتريك (1864 – 1910)؛ عندما صور الحياة وهي تنبض في قلب ملاهي باريس، وإدجار ديجا (1834 – 1917)، الذي سجل بريشته وقلمه إيقاع الرقصات وعالم راقصات الباليه، في إشارات تنبض بالإيقاع الموسيقي والتعبيرات، نجد أن سيف قد صال وجال في كواليس المسارح، وقاعات الكونسير، والمهرجانات الشعبية إلى جانب الموالد وحلقات الذكر. وبينما ظل أدهم حريصا على الموضوع الشعبي والنزعة التلقائية في تسجيل الطبيعة والمشاعر النفسية، توغل سيف في اتجاه التجريب الشكلي نحو التصوير الزيتي، وتأثرت لغته الجمالية بالاتجاهات التكعيبية والتجريدية جاعلا الموضوع في خلفية اللوحة. وهو ما رأيناه في لوحاته عن المقاهي العامة وشواطئ البحر وصور النوادي والمراقص والحفلات الأوبرالية والباليه. كما امتلك قوة في تصوير الإسكتش السريع وأيضا التكوين السريع من دون اتباع القيود الأكاديمية في التنفيذ.

وإذا ما استعرضنا المسيرة الإبداعية لسيف وانلي، سنجده في وقفته الصرحية الشامخة قد تشرب روح مدينته الأثيرة الإسكندرية، والبحر يأتيها في كل يوم حاملا روح الرياح معه في شكل ترانيم وتراتيل لونية! واقفا يفتح صدره لكل موجات الفن الحديثة ويشتبك معها في جدل بناء. والإسكندرية هي الأخرى على مدار تاريخها، تتكسر عند شواطئها الأمواج القادمة من مختلف البلدان، وتدلف إلى موانيها سفن عديدة تحمل من الشرق والغرب التوابل والعطور ونسائم الأساليب الفنية الجديدة.. سلعا متنوعة، فاتحة ذراعيها لمختلف الثقافات.

ففي البداية، استهوت التأثيرية سيف وأدهم، مثلهما في ذلك مثل رواد الفن التصوير المصري الحديث، متأثرين في ذلك بالمصورين الأجانب الذين وفدوا إلى مصر مع نهاية القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين مع ازدهار المذهب التأثيري (أو الانطباعي) في باريس، فتوهجت ألوانهما وهما يعالجان ضوء الشمس على عناصرهما التشكيلية في لمسات سريعة عفوية خشنة، كما تبدو في غلالات الضوء الطبيعي، ثم انتقل سيف بعد ذلك إلى نزعة تعبيرية ظهرت في وضوح وعنف لتموج بالحركة والأضواء والألوان، وخاصة في لوحاته عن السيرك، ومصارعة الثيران وصيادي السمك، وراقصات الباليه ومغنيات الأوبرا. وبينما ظل أدهم متمسكا بالموضوع الشعبي، تبنى سيف طريقه الخاص حيث توغل في مسار شديد الحيوية في تنويعاته، وأخذ يجرب مختلف الأساليب، لإثراء لغته الجمالية، وركز اهتمامه على البناء الفني استلهاما من الصيغ الهارمونية والكونترابونطية للموسيقى، بعد أن تمثلها جميعا في سرعة مدهشة. ولم يكن ذلك إلا مواكبة للمدارس الأوروبية الفنية المتتابعة في غير هوادة. فما كاد يمضي فان جوخ (1853 – 1890) وجوجان (1848 - 1903)، وقد واكبهما جورج سوراه (1859 - 1981)، وتولوز لوتريك (1864 - 1901)، حتى يبرز الوحشيون إلى الوجود بقيادة هنري ماتيس (1869 - 1954) وأندريه ديران (1880 - 1954) وموريس فلمنك (1876 - 1968)، وقد رأت الحركة النقدية فيهم خروجا على المنطق التقليدي للقيم التشكيلية (كالضواري) كما يقول ناقدنا الرائد بدر الدين أبو غازي، إلا أن ثورتهم لم تكن تخلو من جمال، وقد اتخذ الوحشيون من اللون وسيلتهم المثلى لتمثيل أحاسيس الفنان، وأداة لبلاغة التعبير

العازف، زيت على سيلوتكس 122 × 121سم



سيد درويش





المغنية والعازف – زيت على سيلوتكس 120 × 184 سم



الشيوخ الثلاثة – ألوان زيتية على توال 40 × 50 سم

التشكيلي، دونما أي اعتبار لحقيقة اللون في الطبيعة وهكذا كان لسيف ولع كبير بأساليب الوحشيين في معالجة الفورم واللون، وتوقف عند أسلوب تلك المدرسة طويلا، واعتنق المنطق التكعيبي، وكانت له محاولات عميقة في عالم التجريد. كما أنه استغرق فترة في رسم لوحات تجريدية على أنغام الموسيقى الكلاسيكية مستوحيا ما فيها من تنويعات إيقاعية وهارمونية وميلودية، بحيث أعطى اهتماما ملحوظا للتلوين النغمي وهو ما يعرفه الموسيقيون بالجرس، تلك النكهة الخاصة لطريقته في مزج الألوان.. وننقل هنا من مذكراته (كتاب الناقد الكبير عزالدين نجيب...فنانون وشهداء) ".. ولما كنت أنا وأخي - من محبي الموسيقى العالمية، نظرا للعلاقة الوثيقة بينها وبين فن التصوير والفنون الأخرى، فقد حاولت التأثر بها في الإنتاج التجريدي، كما تأثرت بها من قبل في اللوحات الواقعية ذات الألوان المتجانسة "الهرمونية". وأما اللوحات التي كنت متحديا فيها المصطلحات المعمول بها، بوضع الألوان الباردة متجاورة في لوحة، والألوان الساخنة في لوحة أخرى، فما كانت إلا محاولات متأثرة بموسيقى سترافنسكي، كنت أقوم برسمها لنفسي ولكن القوم أعجبوا بها، واقتني معظمها للأسف خارج القطر..".

مما لاشك فيه ان وفاة أدهم المبكرة (1959) كانت ضربة قاصمة لسيف، مر خلالها بأقسى مرحلة في حياته، فأغلق المرسم الذي كان يعمل به مع توأم روحه، وعكف على كروكياته التي انطفأت فيها الألوان واختفى التألق اللوني، وظهرت البكائيات في رسوماته وهو الذي اشتهر بأنه يلون الحياة.. ولم يكن هناك عزاء سوى الموسيقى، فهي عزاء لكل من كان بلا عزاء، فما بالك بفنان مرهف الأحاسيس. كان كل منهما ظلا للآخر على حد قول سيف في يومياته " رأيته يتلاشي أمامي ولم أصدق ما حدث.. لقد ذهب إلى مكان لم يترك لي عنوانه!. أصبحت ألواني سوداء.. ما هذا..؟!.. أنا الذي كانت ألواني صداحة، وكنت معروفا بها، أنا الذي كنت أضع الأزرق بجوار الأخضر، أو الأخضر مع الأخضر والأحمر مع الأحمر، متحديا ما اصطلح عليه في فن التصوير.. هاأنذا أوفق أخيرا إلى قيمة للون الأسود وما فيه من جلال مع مشتقاته الرمادية. وذات ليلة سمعت صوت الحاكي بمنزل الجيران، الذي تفصل بيننا وبينه حارة ضيقة، كان يردد السيمفونية الثالثة لبيتهوفن، وكان أدهم يحبها كثيرا، فأحضرت لوحة جديدة وبدأت يدي تسير مع الأنغام إلى أن اكتملت، وأشعلت سيجارة وأنا أتمعن في النتيجة. وجاء رمزي وعندما شاهد اللوحة قال: هذه سيمفونية..!.. فقلت له نعم، فقال اعرضها في بينالي الإسكندرية هذا العام». والطريف أنه عرضها فعلا فحازت الجائزة الأولى في البينالي في العام 1959.

لم يكن تنقل سيف وانلي بين المدارس المختلفة من قبيل الافتعال والتقليد، بل كان يعبر عن حاجة روحية وعن مزاج مضطرم برؤية شاملة للعالم (مثل بيكاسو عندما سئل عن سبب تنقله السريع بين الأساليب المختلفة)، وكأنه يريد أن يستوعب التجربة التشكيلية بكليتها، وكان الموضوع عنده في خلفية اهتمامه، بينما يحتل إحكام التكوين عنده المرتبة الأولى في سلسلة اهتماماته وهو يسعى لتحقيق الترابط بين أجزاء اللوحة. وأهم ما يميز أعماله تلك القدرة غير المحدودة على التلوين، إن لوحاته تتشكل من مجموعة ألوان، لقد كان أستاذا في التكوين اللوني، يهتم اهتماما خاصا بتوزيع درجات اللون في اللوحة، عنده تحتل مكانة أعلى من مكانة الخطوط التي تحدد العناصر والأشكال، على رغم أنه كان من أقدر المصورين على الأداء الخطي لكثرة ما رسم من كروكيات (كانت مهارة يديه تطاوعه حتى يرسم ما يريده، فطريقته في تلخيص المفردات كانت تتجه نحو الخطوط الهندسية البسيطة، للدرجة التي استطاع عندها أن يقدم لوحات كاملة ببضعة خطوط). والواقع أنه وصل إلى أعلى درجات البلاغة التشكيلية في ميدان الاختصار والتلخيص. والنشوة التي يستشعرها المشاهد المتأمل أمام لوحات سيف هي النشوة نفسها التي يستشعرها مستمع الموسيقى وهو يطرب مع ألحان وإيقاعات الموسيقى الغنائية والراقصة، وأحيانا يحلق مع الموسيقى الجادة في صيغها الضخمة كالسيمفونية والأوبرا، وهو ما حدا بعض النقاد إلى تصنيف أسلوبه كتجريدية غنائية. فأعمال سيف فانتازيا متصلة ورؤية مبتهجة للعالم من حوله، تقترب من الموسيقى إلى حد كبير، وهو يجمع عدة فنون في آن واحد، ففي لوحاته يتجسد فن الباليه والشعر والأوبرا، والموسيقى السيمفونية، بحيث لا يستطيع المشاهد لأعماله أن يتذوقها بعمق وعلى النحو الصحيح، إلا إذا كان ملما بل وشغوفا بتلك الفنون. ومن هذه الناحية استطاع سيف أن يخاطب جمهورا عريضا وأذواقا مختلفة، فهو قد سعى لتحقيق فكرة الفني الشامل، التي نادى بها فنان الأوبرا الكبير ريشارد فاجنر (1813 - 1883).

ومن أعاجيب سيف الإبداعية مفهومه الفني الذي جمع فيه بين العالمية والمحلية دونما أي عناء، فهو قد هضم تماما اللمسات السحرية لأقطاب الفن الحديث من أمثال إدوار ديجا Edgar Degas (1834 - 1917)، الذي تأثر به في إيقاع الحركة وتناغم الألوان، ولوتريك وهذا الفنان بالذات ترك تأثيرا عميقا (مع ديجا، الذي حرص على أن يجرد صوره من المضامين الأدبية) في سيف، حيث كان يعنى عناية شديدة بالملاحظة النفسية لشخوصه التي غاص فيها عميقا وأفصح له عن عالم داخلي من الملامح النفسية، وهو قد قرأ جيدا لوحات كل من هنري ماتيس (1869 - 1954)، ومارك شاجال (1887 – 1985) وموريس أوتريللو (1955 - 1883)، من دون أن تبدو في آثاره أي شبهة تقليد. وبذا صار نموذجا ومثالا يحتذى للفنان القومي اللاواعي – إن أرقى أنواع القومية هي ما يطلق عليه القومية اللاواعية، وفيها يبدع الفنان على سجيته دونما أي تقليد أو معالجة لموضوعات قومية، وإذ بإبداعاته تصبح أهازيج قومية أو أمثلة سائرة أو صورا تعبيرية عميقة عن الملامح والمناسبات القوميه لأمته (وهي غير القومية الواعية، التي يعالج الفنان فيها ألحانا قومية ويعيد صياغتها صياغة فنية)، ولدينا على المستوى القومي في الموسيقى سيد درويش وفي النحت والتصوير محمود مختار ومحمود سعيد، وفي روسيا موسورجسكي في الموسيقى، وإليا ريبين (1844 - 1930) في التصوير وفي أسبانيا جويا (1746 - 1828) في التصوير، وفيليب بيدريل (1481 - 1922) في الموسيقى.

عصاميته ونبوغه المثالي يقودانه إلى تأسيس تجربة فنية متفردة

أحمد الطيب لعلج .. شكسبير المسرح المغربي

برحيل المسرحي والزجال الشاعر أحمد الطيب لعلج (عن عمر يناهز 84 سنة)، يكون الركح والأغنية المغربية قد فقدا أحد رموزهما الكبار الذين أسهموا في تأسيس جزء مهم من ريبرتوار الذاكرة المسرحية المغربية وجزء مهم من روائع الأغنية المغربية، كما خلف وراءه مؤسسة وسمت بـ «أحمد الطيب لعلج للمسرح والزجل والفنون الشعبية». الراحل الطيب لعلج الإنسان العصامي والذي تمكن من خلال مثابرته ومجهوده الشخصي من التحول إلى أحد أعمدة المسرح المغربي تمثيلا وتأليفا. والمزداد بمدينة فاس 1928 تمكن من حفر مسار شخصي غاية في المثابرة والنضال «كان نجارا في بداية مساره» إذ انتقل من موظف بوزارة الأنباء، إلى رئيس لمصلحة الفنون الشعبية بمسرح محمد الخامس بالرباط. كما انضم الراحل إلى اتحاد كتاب المغرب سنة 1986 وحظي بالعديد من الجوائز والأوسمة طيلة مساره الطويل حيث تقلد أوسمة وشهادات تقديرية على إبداعه في مسيرة الحركة المسرحية، منها سنة 1973 جائزة المغرب في الآداب كما نال وسام الاستحقاق الفكري السوري سنة 1975.



الطيب لعلج

عبدالحق ميفراني
ناقد - المغرب

يبدو أن مسار الراحل الطيب لعلج ظل ممتزجا بالبحث عن خصوصية مغربية خالصة في مواضيع تناولها تأليفا ومسرحها لاحقا، أو من خلال نصوص أغان حظيت بشهرة واسعة وأدتها أصوات معروفة ومشهورة «كعبدالوهاب الدكالي»، مسار التصق بهموم الوطن. لكن اللافت في مسار هذا الفنان ارتباط نصوصه وقصائده بمحطات أساسية في تاريخ تشكل تجربة المسرح المغربي والأغنية المغربية، بل لقد أسهمت نصوصه الناجحة في ولادة أسماء جديدة أثثت المشهد الفني في المغرب. ربما لهذه الأسباب طبع بالعديد من التسميات كـ«عميد الزجالين المغاربة» و«شكسبير المسرح المغربي»، الكل يتذكر أغنياته الخالدة «علاشْ يا غْزالي» التي أبدعها الطيب لعلج ولحّنها عبدالرحيم السّقاط وأدّاها الفنان المعطي بلقاسم، وقد كتبت كلمات هذه الأغنية سنة 1953، و«كاتْعجبْني»، التي أدّاها عبد الوهاب الدكالي، وفيما بعد أغنية «ما أنا إلا بشر» المشهورة.. وأخريات خالدات في الريبرتوار الغنائي المغربي.

عن هذه الخامة السامقة، يقول الشاعر المغربي أحمد لمسيح «الطيب لعلج: أبانا.. الذي في الزجل»، حيث يستعيد إحدى أهم جوائزه في بداية استقلال المغرب، حيث حاز أحمد الطيب لعلج مع مسرحية «الشطاب» على الجائزة الأولى في المهرجان الدولي للمسرح بفرنسا، وكانت اللغة التي كتبت بها المسرحية هي العامية المغربية ...وثانيهما: توج في دمشق بوسام الاستحقاق الرفيع أمام عمالقة المسرح في الأقطار العربية (في السبعينيات من القرن الماضي) وكانت مسرحية «حليب الضياف» قد كتبت بالعامية المغربية. وهو ما يعتبره الزجال لمسيح تفنيدا لمقولة تشير إلى استعصاء اللغة الدارجة المغربية على الانتشار عربيا ودوليا. إذ مع الطيب لعلج أمكن لهذه اللغة أن تحظى بالاعتراف والاحتفاء. ومع فرقة المعمورة الرائدة في مطلع بدايات القرن الماضي استطاع إلى جانب رفاقه «الفنان الطيب الصديقي والراحل محمد سعيد عفيفي وفاطمة الركراكي وعبدالله العمراني...» تكوين جيل كامل من المسرحيين والفنانين استطاعوا تأثيث المشهد الفني فيما بعد.

مؤسس مسرح «الكوميديا المغربية»

ولم يتخلف زملاؤه عن حمل نعشه إلى مثواه الأخير، بمقبرة لقباب بباب الفتوح بفاس، هو الذي استطاع أن يوحد الجميع حول فنه وريادته في المجال الفني. هو المسرحي الكاتب والمخرج والممثل هو الزجال الناظم لفن القول الشعبي، هو صاحب روائع الموسيقى المغربية، تلك الأغاني التي ظلت خالدة بل وأمست تشكل ريبرتوارا غنيا في خزانة وذاكرة الموسيقى المغربية. لذلك توجه المغاربة بالهرم الكبير وأحد أعلام الثقافة والفن المغربيين. إذ لا ننسى أن الراحل هو أحد مؤسسي المسرح المغربي، وظل محافظا على حضوره بعطاءاته وما راكمه من تجارب فنية جعلت بعض المتتبعين يسمونه بـ«مدرسة» قائمة الذات. وحين يؤشر رفيق دربه وعمره الباحث محمد مصطفى القباج إلى أنه من الضرورة اليوم الحفاظ على «تراث الراحل، والذي أسهم في ترسيخ قيم المغاربة وتراثهم وتقاليدهم في أعمال إبداعية ستظل

حاضرة في الذاكرة الفنية والشعبية لكل المغاربة»، أما الممثل محمد فرح العوان، فمازال يذكر «زنقة جحا رقم 13» العمل الذي جمعهما معا إذ تقمص الراحل دور «الحاج مول الحانوت»، وهي المسرحية التي حظيت بالدعم من وزارة الثقافة وسجلت لفائدة القناة الثانية المغربية، وقدم خلالها خريجو المعهد العالي للمسرح الممثلان عبد الصمد مفتاح الخير وبشرى أهريش. تلك المسرحية سرعان ما أعيد تمثيلها بفاس، مع فرقة فضاء الإبداع، وبطلب من الراحل لعلج ، بوجوه جديدة بينها الممثل محسن مهتدي في دور «الحاج»، الفائز عنه بجائزة الأمل بمهرجان مكناس للمسرح الاحترافي، فيما فاز الراحل بجائزة النص. ومع الممثل نبيل المتيوي في مسرحية «الرشوة نشوة» التي شخصها ممثلون شباب واستمرت التجربة مع مسرحيات «عويشة» و«الساعات»، حينها كان الراحل مخرجا لهما.

ويجب ألا ننسى أن الراحل حظي باحتفاء متواصل من لدن المشهد الثقافي والفني بل كرم العديد من المرات، وهو ما شكل له حافزا للعطاء. ونتذكر احتفالية موليير والتي احتضن المغرب إحدى محطاتها خلال جولة قام بها المسرح الوطني الشعبي الفرنسي السنوات القليلة الماضية، واستمرت شهرا قدمت خلالها أربع مسرحيات لموليير، وكان من البديهي أن يتم الالتفات الى «موليير المغربي» الراحل أحمد الطيب لعلج والذي كان من أوائل من اشتغل على مسرح «موليير»، ولعل التقاطع الممكن بين التجربتين هو تلك الميول إلى «النكتة» وحب الطرافة وهو ما دفع الفنان الراحل إلى استلهام نصوص موليير ومغربتها مسرحيا. وقد جاءت هذه المرحلة المبكرة استجابة لرغبة الراحل في محاربة «الأمية» وهو في سن الـ18. إذ شرع حينها يكتب بعض الخواطر في جريدة يديوة بفاس وقد تعرف على موليير من خلال بعض ترجمات إلياس أبي شبكة، رغم أن الراحل يعترف بأن تفادى اقتباس نصوصه أو ترجمتها مادام غرضه كان كتابة مواضيع «بعقلية مغربية» أو كما قال الناقد الكبير علي الراعي «بخصوص مسرحه، حيث أشار إلى أنه ينتقي فكرة من مسرح موليير ويزرعها في التربة المغربية ويستنبتها». صاحب أكثر من 100 مسرحية و12 مسلسلا للإذاعة والتلفزة المغربية، الحاصل سنة 1973 على جائزة المغرب للأدب، وتم توشيحه سنة 1975 بوسام الاستحقاق للمثقفين السوريين. أعادت وزارة الثقافة المغربية طبع مجموعة من أعماله المسرحية، خصوصا تلك التي اشتغل من خلالها على مسرح موليير من قبيل: «الحاج العظمة»، «الصاينة»، «ولي الله»، «الموشوم».

أحمد الطيب لعلج، الأمي بعد، لم يكن يتملك ناصية اللغة العربية الفصحى حتى يبحر في عوالم لغة موليير أب الكوميديا الفرنسية على مر الأزمنة. يقول الراحل «لم أترجم أو أقتبس موليير. كنت أعمل على مغربة وتبييئ شخصياته وأمنحها ملامح محلية خالصة.. كان عملا شاقا. إذ لم يكن سهلا البتة بالنسبة لي تحويل هذه الشخصيات وتجريدها من هويتها الأجنبية ومنحها أخرى مغربية مائة في المائة تتلاءم والسياقين المجتمعي والثقافي المحليين. كل من درس موليير أو اشتغل على مسرحياته، وشاهد مسرحياتي يُدرك مقدار العناء والجهد اللذين بذلتهما في أعمالي»، ويمضي لعلج في توضيحه قائلا «تارتوف، هذه الشخصية أصبحت عندي «ولي الله»، لقد اشتغلت على هذه الشخصية عاما كاملا، واستشرت من أجلها ثلاثة علماء من منابع فقهية مختلفة في مقدمتهم العالم علال الفاسي، وبعد أن بلغت اليقين من اختياري، جاء قرار الحسن الثاني (ملك المغرب الراحل) يزكي تسمية الشخصية «ولي الله» ليؤكد صواب ما ذهبت إليه...».

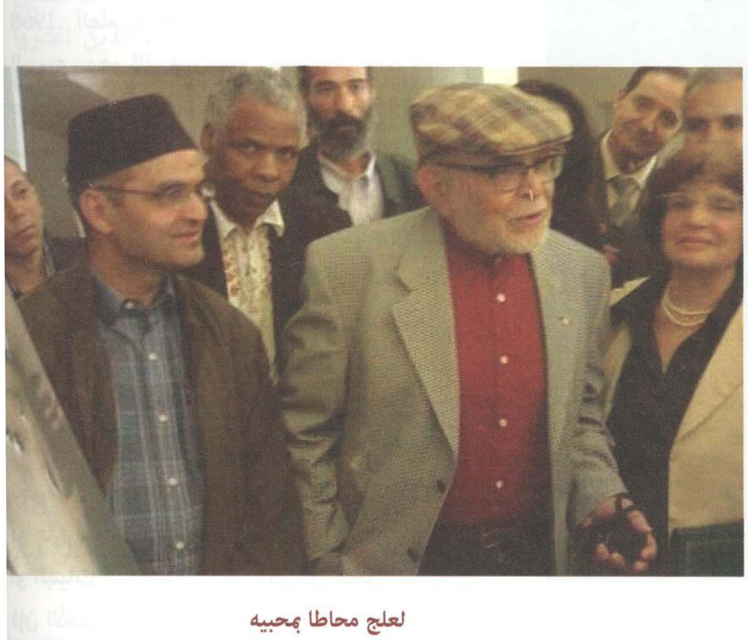
صاحب مسرحية «السعد» 1971، والتي أخرجها الفنان أسعد فضة، و«الهواوي قايد النسا» والتي أعاد إخراجها المسرحي مسعود بوحسين، ومن تشخيص عزيز العلوي، بنعيسى الجراري، حسنة طمطوي، سعيد ايت باجا، عبدالقادر بوزيد، سكينة الفضايلي، عبد النبي البنيوي، محمد الحوضي. الموسيقى والألحان محمد الدرهم، سينوغرافيا: إدريس السنوسي. وتجدر الإشارة إلى أن مسرحية «الهواوي قايد النسا» هي ثاني عمل مسرحي يجمع بين الكاتب أحمد الطيب لعلج والمخرج مسعود بوحسين بعد مسرحية «النشبة» التي قدمت في مواسم سابقة. المسرحية ترسم صورة مدققة وساخرة للاستبداد والتفسخ، لدرجة يبدو فيها الشكل والمظهر مجرد غطاء لبشاعة الاستبداد الأخلاقية، مقابل سمو روحي هو أساس علاقة قوية وإن كانت ظاهريا غير مفهومة. استسهال أعراض الناس من قبل المستبد وجوقته، امتلاك أكثر الأشياء حميمية وقداسة بمجرد إشارة... تحول السلطة إلى مجرد لعبة ظاهريا مسلية لكنها في الواقع قاتلة. ويشار الى أن «النشبة» التي ألفها الراحل الطيب لعلج سنة 1972، وقدمتها فرقة «القناع الصغير» في الموسم المسرحي لعام 1973، أعاد تقديمها المخرج مسعود بوحسين سنة 2006. وقد قدمت مسرحية (الهواوي قايد النسا) في عمان ضمن المسابقة الرسمية للدورة الرابعة في مهرجان المسرح الذي نظمته الهيئة العربية للمسرح من 10 إلى 16 يناير 2012 بالمملكة الأردنية الهاشمية.

في البحث عن النص الدرامي المغربي

وعلاقة بهذا الجرد الأولي، يتبين أن الراحل الرائد أحمد الطيب لعلج قد خاض مبكرا رهان الكتابة الدرامية، في وقت عرفت بمرحلة التأسيس للمسرح في المغرب. وهي المرحلة التي كانت تخضع ضمن بعض شروطها المؤسسة إلى الاقتباس والترجمة، مع محافظة على خصوصية النص الأصلي ومحاولة مغربته. حضور الراحل الطيب لعلج جاء لتغيير مسارات الكتابة الدرامية عموما، من خلال الاتكاء على بعدها الساخر الكوميدي، لكن وفق خصوصية كتابة درامية تحاول التخلص من صرامة النص الأصلي. مع توظيف لإمكانات اللغة الدارجة المغربية بمتونها وقوالبها وخصوبتها التخييلية، مع توظيف بليغ لمتون أخرى كالملحون والحكم الشعبية والمستملحات المغربية المعتادة. وهو ما أفضى في النهاية إلى انبجاس لنص درامي مغربي مسرحي. وساهمت بعض المرجعيات المجتمعية التي تحكمت في تكوين الراحل، هو القادم من عالم النجارة في مرحلة انخرط فيها الراحل بعصاميته الفريدة والمتفردة في تكوين نفسه بنفسه ورغبة التعلم الجامحة لديه، في ضخ دماء جديدة لهذه النصوص



حفل تأبينه



لعلج محاطا بمحبيه

بحكم استلهامه لثقافة «شعبية» تعبر عن مخيال شعبي مفتوح وقريب من وجدان المغاربة.

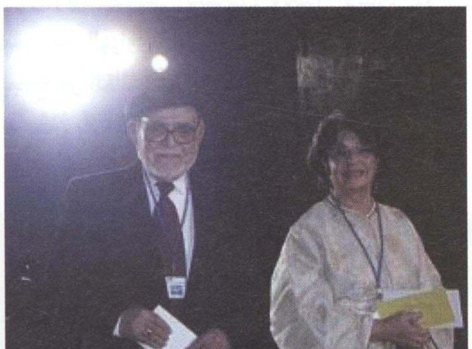
إلى جانب مسرحية «المشتركين» والتي قدمتها نخبة من ألمع الفنانين المسرحيين المغاربة، يتذكر الكثيرون أوبريته الغنائي «بنات الوطن» بعد استقلال المغرب، وهو الأوبريت الذي شاركت فيه الفنانة الكبيرة بهيجة إدريس إلى جانب محمد حسن الجندي وعزيز موهوب وغيرهم وقد قام بتلحين مقاطعها الغنائية العربي الكواكبي ومحمد بن عبد السلام. كما كتب أوبريت «سراب» 1961، وأعد موسيقاها الفنان أحمد سليمان شوقي وشارك فيها حوالي 75 عازفا، بالإضافة إلى عدد كبير من مغنيات الكورال الإيطاليات واليهوديات، لأنه كان يصعب في ذلك الوقت إيجاد مغنيات مغربيات، وهي عمل ضخم، مكون من ثلاثة فصول بتوزيع موسيقي للأستاذ أندري ماريتون، مدير المعهد البلدي بالبيضاء آنذاك. هذا إلى جانب أعماله الأخرى كسلسلة «أولاد عمي المكي» ومسرحية «ملاك الدويرة»1961، وهي من تأليف مشترك مع رفيق دربه مصطفى القباج وإنتاج فرقة المعمورة. مسرحية «قاضي الحلقة» إنتاج 1979 وهي من تأليف الراحل أحمد الطيب لعلج وإخراج: عبداللطيف الدشراوي.. ومسرحياته «الحاج العظمة»، «ولي الله»، «عيطونة»، «الفضوليات»، «مريض خاطرو»، إلى جانب أكثر من 20 مسلسلا إذاعيا، وقد استلهم الراحل الطيب لعلج عن موليير أغلب أعماله المسرحية، مثل «ولي الله» و«الحاج العظمة» و«مريض خاطرو».

من المسرح إلى روائع الأغنية المغربية

ولد الراحل أحمد الطيب لعلج في 9 سبتمبر 1928 بمدينة فاس. اشتغل موظفا بوزارة الأنباء، كما عمل رئيسا لمصلحة الفنون الشعبية بمسرح محمد الخامس. حصل على جائزة التأليف المسرحي سنة 1956 وبعدها بسنتين حصل على الجائزة الأولى في التأليف الإذاعي عن مسرحية «المعلم رزوق» (1958)، ثم على جائزة الدولة في الآداب عن مسرحية «حبيب الضيوف» العام 1968. العام 1975، حصل على وسام الاستحقاق السوري، وهو ثاني فنان عربي يحصل على ذلك الوسام بعد الموسيقار محمد عبدالوهاب سنة 1960، رحل الراحل أحمد الطيب لعلج إلى فرنسا للاستفادة من تدريب بمسرح الأمم بباريس خلال العام 1960، ويشهد الكثيرون من الكتاب كيف استطاع أن ينتزع بطاقة انضمامه إلى اتحاد كتاب المغرب سنة 1986، دون الحاجة لـ «نياشين» الأكاديميين. قال عنه المسرحي مسعود بوحسين «إنه حالة خاصة في المسرح المغربي (...) اكتشفت في الرجل حرفية كبيرة وقوة في كتابة نصه المسرحي، بل إني أقول إن تجربته لا تفرق عن تجربة أي كاتب عالمي، سواء على مستوى البناء التقني أو على مستوى بناء الحوار أو من ناحية عمق اللغة أو البنيات الدرامية». وكما أعطى في المجال المسرحي فإن الأغنية المغربية تشهد له بروائعها الخالدة. فهو صاحب «ما أنا إلا بشر» رائعة الموسيقار عبدالوهاب الدكالي والتي أعاد غنائها العديد من الفنانين العرب كصباح، وعلي الحجار، وأصالة... إلى جانب كتابته لقصائد أغاني «علاش يا غزالي»، وأغانيه الدينية لعل أشهرها تلك التي كتب كلماتها للراحل محمد إسماعيل سنة 1964، وصاغ ألحانها الراحل عبد القادر الراشدي، ومطلعها «أمحمد صاحب الشفاعة والنور الهادي، يا محمد بك نشهد بعد الله، أمحمد كون لي شفيع يوم الميعاد..». وهو مبدع «ياداك الإنسان» للفنان عبدالهادي بلخياط، و«لا تقل لي إنساني»، كما غنت له الفنانة الكبيرة المغنية نعيمة سميح روائعها «أمري لله»، «جاري يا جاري»، «غاب علي الهلال»، كما قدمت له الفنانة سميرة سعيد أغنية «وعدي». علاوة على الأغاني الدينية التي لها طابع الخشوع الصوفي كـ «يا طالعين الجبال» لعبدالهادي بلخياط أو «أمحمد صاحب الشفاعة» لإسماعيل أحمد، أو «نبدا باسم الفتاح» لمحمود الإدريسي..

الطيب لعلج السينمائي

ولمسيرة الفنان الراحل أحمد الطيب لعلج ، مسارها السينمائي، إذ يتذكر المخرج والممثل السينمائي حميد باسكيط مساهمات الراحل في المجال السينمائي واستشهد في هذا الصدد بالفيلم المغربي الذي جمع بينهما وهو فيلم «صلاة الغائب» للمخرج حميد بناني. إضافة إلى الفيلم الشهير «جارات أبي موسى» للمخرج المغربي محمد عبدالرحمن التازي الذي جسد فيه الراحل دورا مهما هو دور القاضي بكثير من التألق. ولا تعود تجربة الراحل السينمائية إلى المرحلة الحديثة، بل إنها تمتد إلى بدايات القرن الماضي. ويتذكر المؤرخ السينمائي أحمد سجلماسي تجربة أحمد الطيب لعلج السينمائية والتي تجاوز عمرها نصف قرن من الزمان، فقد انطلق تعامله مع السينما قبيل استقلال المغرب، وبالضبط سنة 1954 في أفلام الفرنسي جان فليشي القصيرة التي صورت في استوديوهات السويسي بالرباط، وكانت عبارة عن سكيتشات ذات أبعاد تربوية من إنتاج المركز السينمائي المغربي. ومن بين هذه الأفلام، التي عرضت بنجاح شعبي منقطع النظير في قاعات السينما فيلم «البير» بالفرنسية أو «اللي حفر شي حفرة تايطيح فيها» بالعربية الدارجة، الذي شخص أدواره الرئيسية أحمد الطيب لعلج وخديجة جمال والعربي الدغمي والطيب الصديقي. لتتواصل تجربته السينمائية مع أفلام «طبيب رغم أنفه»، المقتبس عن موليير، من إخراج الفرنسي هنري جاك سنة 1955، وهو إنتاج مغربي فرنسي مصري مشترك صور بحدائق لوداية واستوديوهات السويسي بالرباط، وشارك فيه ثلة من الممثلين المصريين والمغاربة أمثال كمال الشناوي والعربي الدغمي والبشير لعلج وعبدالله شقرون وحمادي عمور وحميدو بنمسعود وغيرهم، وفيلم «براهيم»، من بطولة حسن الصقلي وإخراج جان فليشي سنة 1957، الذي كتب حواره بالدارجة المغربية كل من أحمد الطيب لعلج وإبراهيم السايح. ومن الأفلام الروائية الطويلة الأخرى التي شارك فيها أحمد الطيب لعلج كممثل نشير إلى فيلمي عبدالله المصباحي «الصمت اتجاه ممنوع» سنة 1973، و«غدا لن تتبدل الأرض» سنة 1975، وفيلم عبدالله الزروالي «أنا الفنان»، الذي صور سنة 1978 وأفلام محمد عبدالرحمن التازي التالية: «البحث عن زوج امرأتي» سنة 1993 و «للا حبي» سنة 1996 و «جارات أبي موسى» سنة . 2003انتهاء بآخر فيلم سينمائي ظهر فيه الراحل لعلج كممثل هو «القلوب المحترقة» للمبدع أحمد المعنوني، وهو من إنتاج سنة 2007.



تكريم لعلج

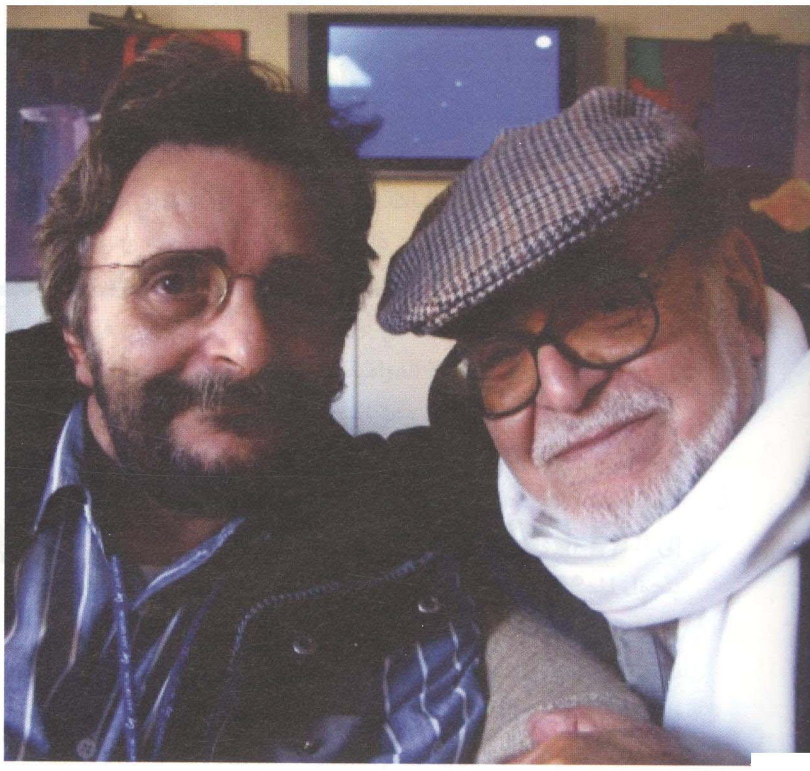
«فلسفة الفن» عند الطيب لعلج

لقد سبق للمسرحي مسعود بوحسين أن التقط إشارة بالغة الأهمية تكمن في أن الراحل «يمثل في اعتقاده امتداد التيار الإصلاحي التنويري قبل الاستقلال، والذي استمر إلى ما بعده. ففلسفة الطيب لعلج تتجلى في أن تغيير الواقع رهين بتغيير العقل، لذلك فإن أعماله المسرحية تندرج في هذا الاتجاه. الراحل لعلج «رجل بصيغة الجمع فهو الممثل البارع والشاعر الشعبي الذي ربما يملك القسط الأوفر في كل ما راكمته الأغنية المغربية من تألق.. واسترسل بوحسين قائلا إنه «يعد المؤلف الدرامي الذي تشير كل القرائن المتوافرة الآن إلى أنه من أغزر الكتاب الدراميين المغاربة إنتاجا سواء بالمسرح الحي أو الإذاعي، سواء تعلق الأمر بأعماله التي قدمت على خشبة المسرح، أو تلك التي بقيت مخطوطات في أرشيفه الخاص الذي يحفظه بعناية فائقة».

ولا يخرج المنحى «النقدي» على مسرح أحمد الطيب لعلج ، رغم أنه وسم بتوجه إصلاحي تنويري. ففي مرحلة السبعينيات من القرن الماضي، عالجت بعض مسرحياته بعض القضايا السياسية مثل انتقاده التوظيف



مع مسعود بوحسين



مع محمد إسماعيل

المسيء للدين في مسرحية «ولي الله»، وشجاعته في انتقاد رجال الدين والزوايا. وتعرض الراحل للتعذيب في بداية مساره الفني بعد تقديمه مسرحية «الحاج بناصر»، لتقديمه أسماء حقيقية للمقيم العام الفرنسي ومساعديه، فتم اعتقال كل أفراد الفرقة مباشرة بعد العرض ودونت أسماؤهم في اللائحة السوداء لمنعهم من العرض مرة أخرى. ولا يخلو مسرحه من تأثر بالغ بـ «فن الحلقة» ببعده الفرجوي، إذ حرص الراحل منذ صغره على متابعة العديد من الرواة الشعبيين المتجولين، وكذا تأثره بمرتع صباه «حي سويقة بن صافي» بفاس باعتباره فضاء فرجويا بامتياز. وابتداء من ولادة أول عمل مسرحي له سنة 1923، ولم يكن نبوغه يقتصر على مجال الكتابة، يشير قيدومي الصحافيين المغاربة محمد بوخزار، إلى أنه برع أيضا في المهنة التي اختارها وهو فتى يافع في فاس إذ نال عن جدارة واستحقاق لقب «معلم» في «حرفة النجارة وهو ابن 18 ربيعا، وبدل أن يفتح محلا لتقطيع الخشب وتحويله إلى أدوات منزلية ونوافذ وأبواب ومشربيات، فإن مخالطته واقترابه من أوساط «المعلمين» من أصحاب الحرف، قاده إلى فن أرقى هو الغناء والزجل في مدينة عرفت عبر تاريخها بالموسيقى الأندلسية وفن الملحون...». لقد نشأ الراحل في حي شعبي وبدأ حياته بائعا للخضار ونجارا، وانتهى شاعرا مشهورا ومسرحيا.

لقد انطلق مسار الراحل الطيب لعلج من مهنة «النجارة» كي يتحول إلى أحد أعمدة الثقافة العالمية، بعصاميته رغم أنه لم يلج التعليم الرسمي، وأضحى يثير مستمعيه ومحاوريه بلغته العربية السليمة النطق بمخارج الحروف وكأنه يطرز اللغة. وحين اشتغل على نصوص موليير و«مغربها» من خلال لغة وموضوع بخصوصية مغربية خالصة، لتتواصل أعماله الخالدة انتهاء بفرقة الطيب لعلج . وربما لهذا الاعتبار يشير الناقد المسرحي والأكاديمي حسن المنيعي إلى أن طريقة لعلج في الكتابة تقوم على تعرية المجتمع وكشف أمراضه وأنها تزاوج في المسرحية الواحدة بين الواقعية والخيال «الفانتازيا»، وبفضل نتاجه المتعدد يعتبر المؤلف الشعبي الوحيد الذي عرف كيف يخلق مسرحا مغربيا أصيلا عن طريق ترويضه للنص. ولا ننسى أن الطيب لعلج سبق أن حظي باحتفاء وتكريم بموازاة انعقاد «أيام موليير في المغرب» بحكم أنه كان من الأوائل الذين استلهموا أعمال ومسرحيات موليير بأسلوب مزج فيه بين فن الحكاية والإبداع الشعبي، وعن تجربته يشير الناقد المسرحي الراحل علي الراعي إلى أن الراحل الطيب لعلج كان «أول المؤلفين الذي اجتهد في هذا المضمار وهو أول من اقتبس عن موليير بل بعضهم أكد أنه اقتبس جميع أعماله، وشغفه بهذا الفرنسي جاء لحبه للطرافة والضحك وإرضاء الرغبات البدائية للجمهور ومحاكاة كل جديد»، واستطرد الراعي أن لعلج كان من الفنانين المرموقين في الفن المسرحي الاحترافي في المغرب إلى جانب الطيب الصديقي «وقد عملا مستقلين في أغلب الأحيان وتعاونا حينا في سبيل مجد المسرح المغرب». وتعددت شهادات الكتاب والفنانين المغاربة حول الراحل، إذ صرح «مصطفى القباج» الأمين العام لمؤسسة أحمد الطيب لعلج للمسرح والزجل والفنون الشعبية، أن الفقيد كان من العباقرة الذين أغنوا الثقافة المغربية، مبرزا إسهاماته المتفردة في مجال التأليف المسرحي والزجل ودراسات الفنون الشعبية والأمثال. أما رئيس الحكومة (الإسلامي) عبدالإله بنكيران فاعتبر الراحل «أستاذا لأجيال بكاملها»، الشاعر حسن نجمي اعتبر أن المغرب فقد أحد وجوه المسرح الوطني الأكثر حيوية ومرجعا كبيرا في الفن المسرحي والنظم، أما الفنان الكبير محمد حسن الجندي فوسم الراحل الطيب لعلج بـ«المكتبة المتنقلة سيبقى اسمها محفورا في ذاكرة المغاربة».

في وداع مربي الأجيال

في أربعينية الفقيد والتي نظمت بمسرح محمد الخامس وعرفت حضورا أميريا ووفدا من الوزراء وعموم الكتاب والمثقفين والفنانين المغاربة من كل الأطياف تعبير على مكانة الرجل ورمزيته. فقد عبر الملك محمد السادس عن تقديره الشخصي، في رسالة إلى المشاركين في التأبين، «لهذا الفنان المغربي الأصيل المتعدد المواهب الذي ساهم بنصيب وافر في النهضة الفنية والمسرحية وبناء الشخصية الثقافية بالمغرب، منذ بداية عهد الاستقلال. مما جعله يتبوأ مكانة متميزة في الفضاء الفني والأدبي الوطني.. وبفضل عبقريته ونبوغه واجتهاده، فقد تمكن من تخليد اسمه، عن جدارة واستحقاق، في السجل الذهبي للفن المغربي، كأحد رواد المسرح، تأليفا وتمثيلا، وأبرز الشعراء والزجالين، حيث لحن كلماته الرائعة كبار الموسيقيين، وتغنى بها أشهر الفنانات والفنانين». الرسالة الملكية شكلت إشارة ذات دلالة خاصة ضمن سياق سياسي يروم الاعتراف الدولة المغربية بأحد هاماتها وقاماتها الكبار.

وتأسست خلال السنوات الأخيرة، مؤسسة «أحمد الطيب لعلج» للمسرح والزجل والفنون الشعبية، ضمت ثلة من المسرحيين والزجالين والموسيقيين من أصدقاء الفنان وأفراد عائلته، الذين اعتبروا أن الهدف من هذه المؤسسة هو نشر تراث الطيب لعلج المخطوط، من مسرحيات وأزجال وكلمات الأغاني، وكذا الدراسات الخاصة بالأمثال والحكايات، فضلا عن مذكراته الشخصية، إضافة إلى إنشاء مكتبة متخصصة في الميادين المذكورة مع دعم الفرق الهاوية والطاقات الشبابية الواعدة، وإنجاز دراسات أكاديمية وبنك للمعطيات وموقع إلكتروني وأفلام وثائقية للحفاظ على مخزون الذاكرة الثقافية والفنية المغربية. والأمل أن تتقوى هذه المؤسسة كي تؤدي رسالة الراحل الفنية والإنسانية النبيلة، والتي من أجلها ضحى بـ84 سنة من حياته في العطاء: أن ينتصر الفن على قيم التفسخ والابتذال، وأن تنتصر قيم الإنسان.

مقاربة بلاغية لمسرحية عبدالحق الزروالي

نقب واهرب.. تجربة مسرحية منودرامية



مشهد من المسرحية

عرض بالمركب الثقافي في مدينة الناظور العرض المسرحي الأول لـ«نقب واهرب» للفنان المغربي عبدالحق الزروالي، وذلك في إطار الأيام المسرحية الثانية بتاريخ 26 مارس 2013.

وتتسم المسرحية في أبعادها الفنية والجمالية والدلالية بتصويرها البلاغي الكلي، حيث تنقسم التمثيلية إلى مجموعة من الصور المسرحية الفرعية، ضمن تجربة مسرحية منودرامية متميزة، تعكس مسيرة حياة مبدع وفنان في صراعه مع الذات والواقع معا.

سنحاول في هذه الدراسة مقاربة العرض المسرحي الذي قدمه عبدالحق الزروالي في ضوء الصورة البلاغية، من خلال استكشاف الصور البلاغية والسردية والدرامية التي تعج بها المسرحية بشكل من الأشكال. إذاً، ماهي هذه الصور التي تزخر بها مسرحية «نقب واهرب» لعبدالحق الزروالي؟ وماهي الآليات الدلالية والفنية والجمالية التي تستند إليها هذه التمثيلية المعروضة؟ هذا ما سوف نرصده في هذه الورقة النقدية.

د.جميل حمداوي
ناقد مسرحي - المغرب

تسرد مسرحية «نقب واهرب» لعبدالحق الزروالي حكاية مرزوق ومرزوقة، معروضة في إطار مسرح تراجيدي متوتر، يستحضر المخرج فيها الذات والموضوع والميتامسرح في نطاق رؤية جدلية مأساوية. ومن ثم، تنشد التمثيلية سيمفونية السقوط والهزيمة والانتظار، وتعلن موت الإنسان أو الفنان الذي يتخبط في صراعه العبثي والسيزيفي مع ذاته وواقعه وفنه. وقد اعتمد عبدالحق الزروالي في ذلك على مجموعة من الآليات الإجرائية التي يمكن حصرها في ما يلي:

1. آليـة التمسرح الفردي: إن المسرح عند عبدالحق الزروالي تجربة فردية، وليس تجربة جماعية أو ثنائية، حيث يقوم الزروالي بأداء أدوار فنية عدة، منها: دور الممثل، والمخرج، والمؤلف، والسينوغرافي، بل يمارس حتى دور التقني، وقد حافظ عبدالحق الزروالي على تجربته المنودرامية منذ سنوات السبعين إلى يومنا هذا، ولم يحد عنها قيد أنملة، بل يسعى إلى تطويرها من عرض مسرحي إلى آخر، مقتنعا بفلسفتها وأهميتها وجدواها في تفعيل حركية المسرح العربي بصفة عامة، والمسرح المغربي بصفة خاصة.
2. آليـة الممثل الشامل: يتميز مسرح عبدالحق الزروالي بالممثل الشامل الذي يقوم بأدوار عدة، فهو عامل لغوي، وعامل سيميائي، وعامل دلالي، وعامل منطقي. أكثر من هذا، يتحول هذا الممثل إلى أقنعة رمزية ودرامية عدة، ويتخذ صورا سيميولوجية متنوعة ومختلفة. فالممثل الشامل هو الذي ينجز مجموعة من المهام إلى جانب التشخيص، كالتأليف، والإخراج، وتصميم السينوغرافيا، والتحكم في الآليات الصوتية والتقنية والموسيقية، ويستحضر عبر حواره الفردي شخصيات خيالية متنوعة، فيجسدها بصريا وحضوريا، ويتفاعل مع الجمهور عن طريق التشابك النفسي والالتحام الوجداني.
3. آليـة التقطيـع: يلتجئ عبدالحق الزروالي إلى تقطيع العرض المسرحي إلى مجموعة من المشاهد والمناظر واللوحات الدرامية، بغية تكسير روتين الاسترسال والانسياب المملين، لكن داخل وحدة موضوعية قائمة على الاتساق والانسجام الدلاليين. يكسر الزروالي عرضه الميزانسيني بمجموعة من الوقفات الكوميدية أو التراجيدية؛ لتكسير رتابة المسرحية، والحد من امتدادها الطويل الذي يتجاوز ساعة ونصف الساعة من المناجاة، والحوار الداخلي، والمنولوج الطويل.
4. آليـة الاستطراد: لا يلتزم عبدالحق الزروالي بسرد القصة بشكل متسلسل،

بل يكسرها إلى مناظر ومتواليات درامية متنوعة، لها عناوين فرعية خاصة، تخدم العنوان الرئيس. وأكثر من ذلك، تصبح لازمة «مرزوقة ومرزوق» أداة ناجعة للربط بين المشاهد المتنوعة، ووسيلة فعالة للجمع بين المتتاليات والفقرات والوحدات المفككة، أي أن عبدالحق الزروالي يخرج من موضوع إلى آخر، ويسهب في الحبكة الدرامية تفصيلا وتوسيعا واستطرادا، كما كان يفعل الجاحظ، وطه حسين، وعز الدين المدني.. بغية إثارة المتلقي ذهنيا، واستفزازه رصدا وتقبلا، وتشويقه وجدانيا وحركيا.

5. آليـــة التســـريد: يرتكن عبدالحق الزروالي في مسرحيته «نقب واهرب» إلى آلية السرد والحكي على غرار بريخت، منتقلا من حكاية إلى أخرى، حيث يتحول الممثل الشامل إلى راو وسارد وشاعر ومبدع وفنان وشخصية عادية مقهورة، أو شخصية متسلطة قاهرة. وقد تأثر الزروالي أيما تأثر في ذلك بعالم الرواية والقصة. ومن ناحية أخرى، يوظف الزروالي هذه التقنية حينما يستكشف الخيوط الكبرى لقصته، فيبدأ بتعريف الشخصيات، وتفصيل الأحداث الدرامية الكبرى والفرعية، واستعراض الحبكة الدراماتورجية. أضف إلى ذلك، أن هذه الآلية تقرب المسرحية من عالم الأدب أكثر مما تقربه من عالم المسرح.

6. آليـــة تكسير الجدار الرابع: يتميز عبدالحق الزروالي بخرق الستار الخيالي، وتكسير الجدار الرابع، بغية الالتحام بالجماهير الراصدة للعرض المسرحي، بل يدخل في حوار مباشر مع الصالة، مستعملا في ذلك لغة عربية أدبية شاعرية، ممزوجة بدارجة راقية، بل قد يعنف بعض الشاردين أو الساهين أو المشاغبين في قاعة العرض على طريقة الطيب الصديقي في تعامله مع الجمهور الحاضر.

7. آليـــة التنويـــع: يكسر عبدالحق الزروالي رتابة عرضه المسرحي بتنويع لوحاته ومشاهده ومناظره، من خلال استخدام الأغاني والرقصات والموسيقى الوظيفية المعبرة، مع تضمين مواقفه الدرامية بالأشعار والأمثال والملحون، وتنويع الإضاءة السينوغرافية تعتيما وإنارة. وبالتالي، تنتقل الإضاءة من إضاءة عامة إلى إضاءة مركزة. كما يعتمد الزروالي على تنويع الأصوات داخل العرض المسرحي إيحاء وترميزا، من أجل توفير الأجواء المسرحية المناسبة لتمثيليته المنودرامية سياقا وتداولا وتمهيدا. علاوة على ذلك، ينوع تحركه فوق خشبة المسرح في اتجاهات أفقية وعمودية ودائرية ودرامية.

8. آليـــة الاسترجاع: تعتمد مسرحية عبدالحق الزروالي على آلية الاسترجاع، من خلال تذكر الأحداث والحكايات والقصص. ويعني هذا أن السارد يتلذذ بذكرياته المسترجعة، ويستكشف ذاكرته المنسية أو الحية أو المهترئة، باستعراض أحداث الماضي في علاقتها بالحاضر والمستقبل. أي: يحضر الماضي بشكل لافت للانتباه داخل العرض المسرحي، مادام يقوم على التذكر والفلاش باك واسترجاع الذكريات. هذا، ويبرز الفلاسفة كثيرا مدى أهمية الذكريات في بناء الحاضر، وتنمية شخصية الإنسان، كما يتضح ذلك بينا عند دافيد هيوم، وجول لاشوليي.

9. آليـــة التهجيـــن اللغوي: يستعمل عبدالحق الزروالي لغة تراثية معتقة ممزوجة بعامية مغربية أو عربية، مع إيراد الأمثال والحكايات والقصص والأشعار والأغاني والملحون، وتوظيف تقنيات السرد التراثية، والتحليق في أجواء الماضي عبر عبق الذاكرة وحكايات ألف ليلة وليلة..

10. آليـــة المناجـاة: تتحول مسرحية «نقب واهرب» لعبدالحق الزروالي إلى مناجاة طويلة، يستحضر فيها شخصية مرزوقة التي فارقت مرزوق إن حضورا وإن غيابا، وتركته وحيدا يندب ماضيه، ويلعن حاضره، ويبكي مستقبله. ويعني هذا أن مسرحيته عبارة عن منولوج طويل، ينقسم إلى حوارات داخلية، وحوارات راصدة، وحوارات متخيلة مع شخصيات مستحضرة إيحاء وتلويحا وتعريضا وتناصا، وحوار مناجاة في شكل توتر ذاتي داخلي، أو بمنزلة أدعية، أو حديث مع النفس أو الذات في صراعها الداخلي، أو في صراعها الخارجي مع الواقع والفن.

أنواع الصـــور البلاغيـــة

يعتمد عبدالحق الزروالي في عرضه المسرحي «نقب واهرب» على مجموعة من الصور البلاغية، سواء أكانت لفظية أم بصرية؛ مما جعل هذه المسرحية تتخذ منحى رمزيا تراثيا وذهنيا ثريا، يدفع الراصد إلى استخدام مخيلته التأويلية لقراءة الشفرة بدقة محكمة، وتفكيكها لسانيا وسيميائيا. والآن، نستحضر مجموعة من تلك الصور، وهي على الشكل التالي:

1. صـــورة التضمين: يعتمد عرض عبدالحق الزروالي على التضمين أو الاقتباس الذي يتحول إلى حوار تناصي تفاعلي، حيث يورد الزروالي أشعار العرب وأيامهم وتاريخهم وقصصهم، علاوة على تضمين عرضه المسرحي مجموعة من الأغاني الشعبية والراقية، والاستشهاد بالأمثال والحكم والعبارات المأثورة والمسكوكة، مثل: الصيف ضيعت اللبن، هذا ما جناه أبي علي...

2. صـــورة التشاكـــل: يشدد عبدالحق الزروالي كثيرا على صورة التشاكل القائمة على الاشتقاق والمشابهة الصوتية والإيقاعية واللغوية، مثل: مرزوق ومرزوقة... ويعني هذا أن المسرحية عبارة عن تشاكلات اشتقاقية وجناسية من البداية حتى النهاية، تنقر على إيقاعية العرض وموسقته، بغية إثراء تنغيمه اللغوي والبصري والموسيقي.

3. صـــورة السخريـــة: تنتج هذه الصورة عن توظيف مجموعة من المفارقات التي يستعرضها الزروالي عبر امتداد مسرحيته المنولوجية الطويلة، فيسخر من ذاته المهترئة، ويتهكم من الواقع المحبط الموبوء بالقيم التبادلية المنحطة. كما يسخر من واقع الفن الذي كسدت بضاعته، بسبب اللامبالاة القاتلة، والتهميش المقصود، وكثرة الوعود الزائفة، والتسويف الفارغ.

4. صورة السجع: يستعمل الزروالي السجع بكثرة في عرضه المسرحي؛ لخلق هرمونيا إيقاعية متناسبة، عبر فواصل سجعية متناغمة ومتناسقة.

5. صورة المشابهة: تستند هذه الصورة إلى توظيف التشبيه والاستعارة والمجاز، مثل العنوان «نقب واهرب» الذي يحمل خاصية استعارية، لتأكيد حيوانية الإنسان، وتصوير جشعه وطمعه البشع، والسخرية منه؛ بسبب استغلاله للآخر مكرا وخداعا واحتيالا. ويستعمل الزروالي التشبيه كثيرا، وبالضبط حينما يشبه الإنسان بالبراد في امتلائه وخوائه.

6. صورة التوازي: يستخدم الزروالي في عرضه المسرحي صورة التوازي بكثرة، حتى أن المسرحية بكاملها، من البداية حتى النهاية، منغمة إيقاعا وتهجينا وأسلبة، حيث تكثر صورة التوازي بشكل لافت للانتباه، كما يبدو ذلك جليا في الشواهد التالية: البوارق/ المزالق، وحجلة وعجلة...

7. صـــورة الترميز: يتحول عرض عبدالحق الزروالي إلى صور رمزية موحية مفتوحة، تحمل في طياتها دلالات عدة، ومقاصد مباشرة وغير مباشرة. بمعنى أن الرموز اللغوية والبصرية هي رسائل ذهنية، تنتقد الواقع المحبط على جميع الأصعدة والمستويات. فالعرض المسرحي انتقاد رمزي للذات والواقع والفن على حد سواء.

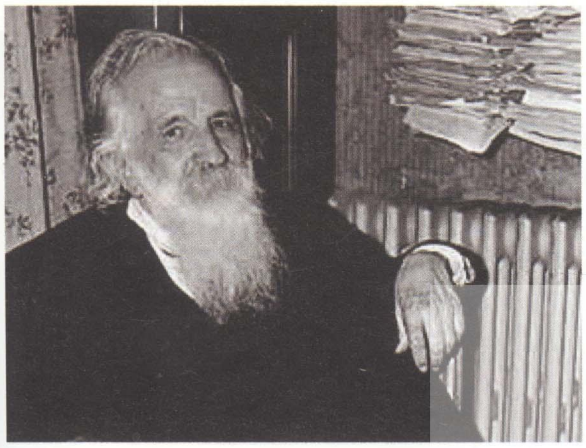
8. صـــورة المقابلة: لم يكتف عبدالحق الزروالي بصور بلاغية معينة، بل وظف أيضا صورة المقابلة ليشير إلى التناقضات الجدلية في العوالم الذاتية والموضوعية والميتامسرحية.

9. صورة الطباق: تعج المسرحية بمجموعة من الأضداد والطباقات البلاغية التي تعبر عن الصراع الجدلي بين السيد والعبد، وصراع الذات مع الواقع، ورصد تناقضات الموضوع المادي في تشيئه، واستلابه، وانبطاحه، وتآكله وجوديا وكونيا.

10. صـــورة السيمياء: يستعين عبدالحق الزروالي بصورة السيمياء التي تتمثل في مجموعة من الإكسسوارات والأيقونات. فهناك أيقونة الحقيبة الدالة على السفر والارتحال والضياع والانتظار والبحث السيزيفي عن المعشوقة مرزوقة، وصورة العصا التي تحمل دلالات الترحال والانتظار والعجز والتحدي والصمود، وصورة الكتب التي تحيلنا على عبثية الإنسان المثقف، وضياعه وجوديا وكونيا، واغترابه ذاتيا ومكانيا.

يلتحم بالجماهير مباشرة من دون التقيد بمحاذير المسرح التقليدي

التجريب والتغريب .. بين مسرح الشارع ومسرح الكم



المفكر الفرنسي جاستون باشلار

عن تجارب ما نسميه هنا بمسرح الشارع، قال المخرج أحمد عبدالجليل: «إننا في حاجة إلى هذا المسرح تحت أي ظرف، ولكي نغير من طباع هذا الشعب لا بد أن يكون للمسرح دور في ذلك لأننا الوطن الوحيد الذي لم يحدث به هذا المسرح أي تغيير». فالمسرح غيّر فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية، وغيّر العديد من الدول الأوروبية، بينما نحن لا نزال على حالنا، فهل إذا قدّمنا وفعّلنا المسرح الحر نتغيّر؟

د. هاني حجاج
ناقد وباحث - مصر

الواقع أن أغلب العروض المقدمة لدينا وخاصة عروض الثقافة الجماهيرية عروض تتاح لكي تنتج لكي تقتل، لأن الجمهور ببساطة لا يعرف عنها شيئا ولا يعرف متى ولا أين ستُقدّم، وخير دليل أننا غالبا ما نذهب إلى أماكن بها عروض وليس بها جمهور، وهذا ما لا يمكن أن تفتقده في مسرح الشارع، فهو يقدم أمام المارة الذين سيتوقفون لمشاهدة العرض، ومن هنا يصبح الجمهور مضمونا ويتبقى أمام فريق العمل الفرصة لطرح الرسالة التي تحمل القيمة التنويرية من خلال معالجة قضية ما تؤرق المجتمع. وبدوره يرى المخرج حمدي حسين أننا قد شاهدنا في الماضي العديد من تلك التجارب التي تصالح الجمهور، كان معظمها جيدا ومتفاعلا مع القضايا الإنسانية والاجتماعية، وبقي السؤال المهم: ما المادة الدرامية التي ستقدمها هذه العروض؟ تلك التجارب عندما طرحت في أمريكا كان هناك الكتاب المختصون بهذا الشأن الذين يضعون أسس تدريب الممثل، وهذا غير متوافر لدينا، لذلك فنحن في حاجة إلى كتّاب وممثلين قادرين على صياغة تلك العروض بما يتوافق مع طبيعة رسالتها التنويرية والتحريضية.

علينا أن نعود إلى الوراء لمعرفة البدايات الحقيقية لمسرح الكم، ففرقة «مبنى المحطة» التي عرفت بأوبرا المحطة كانت تنتج مسرحا مجردا خاصا بها يستقي من الفن والهندسة المعمارية أكثر من المسرح التقليدي لمدة 26 عاما، لكنها طوّرت نفسها بإدخال عالم الفيديو على مسرحها في أواخر التسعينيات، وبالتحديد في العام 1998 في مسرحيتها «السلم والثعبان»، لذلك حازت مسرحيتاها التاليتان «خبز حلو - قضيب معدني» العام 1998، و«عش الدبابير» العام 2001 اهتماما كبيرا، وأعيد عرضهما مرارا، بسبب الطريقة التي صهرت فيها الفرقة الأداء الحي على خشبة المسرح مع الحدث المصوّر على الفيديو، وكان الفيديو المعروض على خشبة المسرح بشكل متواصل يعرض الممثلين الأحياء فيما يشبه العالم الموازي، بناء على نصيحة سايتينغ: «الموضوع الحقيقي لأفلام المسرح هو عملية الظهور والاختفاء والتحوّل وإعادة الظهور». إلى جانب قاعدة ميتري: «ما الحقيقي إلا شكل من أشكال الخيال الذي أصبحنا معتادين عليه». الخيال الذي ارتبط دائما بالحركة وليس بالسكون، حركة رفرفة أجنحة الطيور، واهتزاز ورق الشجر وصعود بروميثيوس إلى الشمس، وبيجاسوس الحصان المجنّح بطيرانه الخاطف في السماء. حركة النفس من الأدنى إلى الأعلى، وبالعكس، عندما تتحرك عينا المشاهد بين الممثل على خشبة المسرح وشاشة الفيديو المعلّقة فوقه تحكي قصة مكملة لها ذات الدور والأهمية، الحركة التي وضعها بشكل بدائي ابن عربي وأفلوطين. الحركة من حال إلى حال كما تصوّرها آينشتاين وهو يتابع ضوء الشمس كفكرة محورية في الخيال عموما، كما هي حركات الطفل يتعلّم المشي، وحركات المؤمن وهو يمارس عباداته، والحركة الأبدية في جغرافيا الوهم للقزويني، وألف ليلة وليلة والواقعية السحرية عند بورخيس وماركيز وأفلام نارنيا ومملكة الخواتم. كما يقول المفكر الفرنسي جاستون باشلار في كتابه «الهواء والأحلام، مقال حول خيال الحركة»؛ «عندما نفحص حلم الطيران، سنجد شواهد عدة على أن علم النفس للخيال لا يمكنه أن يتطور باستخدام أشكال تكون في حالة تحول دائم». وإن أهمية كبيرة يجب أن تُعطى لمبادئ التحوّل الخاصة بأشكال كل مجال، فعلم الطيران يخضع لجدل التفاعل الدينامي ما بين الخفة والثقل، ما بين الكوميديا والتراجيديا، ما بين النكتة على المسرح والمونولوج الحامل للعبرة والدروس المستفادة. حتى حركة أعضاء معينة في ذات الجسم تقدم إشارات ومعاني، وقد تسبب مشكلات بفعل سلوكيات جسدية تختلف بين ثقافة وأخرى تمنع التواصل أو تقدم وسائل عكسية. فقد يومئ الممثل بشكل معين علامة على الموافقة أو المخالفة أو فقط المتابعة؛ في حين تعني ذات الإيماءة شيئا آخر في ثقافة أخرى. على سبيل المثال ما ذكره سيمون ميرزان في دراسته عن أسباب فشل التواصل بين رجال الأعمال العرب والبريطانيين أن «حركة الرأس

يمينا أو يسارا علامة للرفض عند بعض العرب بينما هي علامة على التوتر عند البريطانيين». وقد ذكر بعض البريطانيين الذين لا يعرفون أن هذه الحركة لها معنى مختلف عند العرب أنهم يلجأون إلى تغيير موضوع الكلام حين تصدر هذه الحركة من العربي الذي يتحدثون إليه؛ ظنا منهم أن موضوع الكلام الحالي يسبب له التوتر وأنه يرغب في تغييره، وأيضا فإن بعض حركات اليد قد تكون مثيرة للاستهجان والضيق أو العداء في ثقافة ما، بينما هي عادية وطبيعية في ثقافة أخرى. ولابد للمتحاور من المعرفة بعادات الطرف الذي يحاوره في استخدام إشارات الجسد حتى لا يصدر منه ما يكون معكرا للاتصال أو مؤديا لسوء التفاهم، لذلك أيضا جاءت فكرة استخدام الفيديو على خشبة المسرح لأن الذهن سيمتلئ في جانبيه بالحركة الحية وحركة الصورة فيختنق مجال توتر الظن؛ وهكذا تتوسع تجارب وايتمان وبلوزوم في اللعب بالأحداث المتزامنة والمفارقات التي تحدث بين الحدث الحي والآخر المصوّر بالفيديو كأنهم يلعبون بأحد أنماط التناقض بين الوعي واللاوعي الذي تبناه في وقت ما ري جونز، ما أشار إليه بالفارق بين اللاوعي السينمائي وواقع قائم على خشبة المسرح للانتقال إلى ما وراء الحوار الواضح، وصولا إلى قيمة أكبر من مجرد منظر كمّي لعوالم أفضل تعبيريا كلما أمكن، موجودة في نقطة محددة بالزمن، بالتالي جاء العالمان المثاليان في تطبيق هذه النظرية وهما "حياة من الجنة" العام 2005 و«لعبة على الأرض» العام 2006 يستخدمان الفيديو عن شبكة الإنترنت لجمع ممثلين يعملون في آن معا، ولكن في ثلاثة أماكن مختلفة، فيعرضون، بنجاح محدود، الأحداث الجارية في عالمي الشاشة وخشبة المسرح للتأثير في الزمن والقارات.

الرسالة التحريضية وحرية الجسد

الفرقة أسسها جوليان ماينارو سميث ومعه ميراندا العام 1980وكانا عملا معا من قبل في فرقة مسرح الأغلاط التي قدمت أعمالا تجريدية عميقة تعتمد على ما أسماه مؤسسها أنتوني هاويل بتصميم الرقصات الوظيفي، فكانت مهمة الممثلين في مسرحية «هومينج فو موراندي» المعروضة العام 1980 في تنفيذ عدد من إعادة الترتيبات على منضدة ومقعدين ومعطفين وكتاب، بينما هم يتحركون على الخشبة، يرفعون المقعدين، ويبدلون المعطفين، ويفتحون الكتاب ويقرأون حسب قواعد معينة، وخلال العرض فإن قطع الأثاث لا تستخدم كمهمات ولكن كشركاء في العمل، إذ يصبح المحركون والأشياء المتحركة شيئا واحدا. فيرتب الممثلون الأشياء ويتم ترتيبهم هم أنفسهم بدورهم. والهدف هو تقديم عمل أكثر تحررا، لكن الطريقة النحتية في التعامل مع الأجساد في حيز المكان والزمان ظلت مقيدة ومؤثرة سلبا. وفي عرض «ألترا موندين» يقلبون الوجود رأسا على عقب، فالأثاث يطير، والبعض معلّق من السقف والممثلون مثبتون بالمسامير في الأثاث أو محبوسين داخله. وفي مسرحية «شرب الجنون» كانت المناضد تتدلى من جسر بروكلين في حين كان الممثلون الذين يتناولون العشاء جالسين عليه، وكان الجرسونات يتحركون هنا وهناك لخدمة هؤلاء الأشخاص، في ممارسة فجة لمفهوم خلق الخيال بتفعيل حرية الحركة؛ حتى سادت الفوضى الخشبة وبدا الممثلون يلقون بالأطباق ويشتبكون بالأيدي فيخلع بعضهم ملابس بعض ويتدلون من أرجلهم في المناضد، كذبائح على باب جزّار، في عرض أشبه بعروض السيرك يجمع بين الكوميديا والخطورة.

ويرى المخرج السيد الحسيني أن «أهمية مسرح الشارع تتمثل في الالتحام بالناس بشكل مباشر من دون التقيّد بقيود المسرح التقليدي، فهذا هو المهم في هذا الموضوع بشرط أن يطرح من خلالها موضوع له علاقة بالناس، ستجد عندها حميمية غير متوافرة في المسرح التقليدي المفتوح». وبالفعل نستطيع القول إن جزءا من أهمية مثل تلك التجارب ينبع من أنها ذات رسالة تحريضية، وإن كان أي مسرح يحمل قيمة وشكلا من أشكال الرسالة المسرحية فلا بد ان يكون به شكل تحريضي، وهو شرط لا بد أن يتوافر بالعمل المسرحي الذي يحمل قيمة فكرية لها علاقة بقضايا وهموم المتلقي، وبالتالي يكون هناك تحريض على القضاء على هذا الهم القابع في نفوس الناس ويسبب لهم الأرق؛ وهنا، كمثال، يتردد اسم العمل «مُغلق» بقوة، والذي شهد تعاونا بين فرنسيس بيكابيا وإريك ساتي، ومار راي، ومارسيل دو شامب. والعمل يحمل عدة أشكال حداثية منها مسرح الشارع ومسرح الكم وفيديو المسرح، والمسرح الغنائي الذي يضم طائفة من الأحداث بما في ذلك رجل إطفاء يصب الماء من دلو طيلة الليل، هو وزوجته عاريان على هيئة آدم وحواء قبل أن يأكلا من التفاحة المحرمة، وأغان فاحشة ورقصة بالية بديلة، وفي الفاصل يعرض فيلم بعنوان «الفاصل»، وراقص ملتح يرقص باليه على سطح زجاجي صُوِّر من أسفل على طريقة الفيديو كليب، وعلى خشبة المسرح دو شامب وراي يلعبان الشطرنج وثمة جنازة استعراضية بها عربة مأتم دينية يجرها جمل وتغطيها بوسترات عملاقة ومعلّق عليها أطعمة متنوعة وثمر في ملهى. هو نعي، هي فقرة في سيرك، هي غرفة في مستشفى للمجانين، ثم يسقط النعش من عربة الموتى ونجد بداخله جثة مكشرة لا يعجبها الحال فتكتب كلمة «النهاية».

كذلك يتّبعون ما قاله الرسام والمصور الإيطالي الشهير دي كيركو الذي يرتبط اسمه بالتيار الميتافيزيقي في الفن، من أنه استعمل «غرابة الإحساس» بالعالم كلوح يقفز به إلى الإبداع، فقال عن ذلك اللوح المتخيل: «رأيت عنده أن كل زاوية في المكان، كل عمود، كل نافذة، لها روح تشكّل لغزا..عندها صار عندي انطباع غريب بأنني كنت أنظر إلى هذه الأشياء لأول مرة، وأن تركيب صورتي جاء لعين دماغي».. يجب أن ينظر المرء إلى كل شيء في العالم على أنه لغز، ليس الأسئلة العظيمة التي يسأل الشخص نفسه إياها على الدوام فقط. ولكن يجب أيضا فهم لغز الأشياء التي تعتبر عامة غير ذات أهمية.. يجب أن تعيش في العالم كأنك تعيش في متحف ضخم من الغرائب؛ وكتب شوبنهاور يوما كيف أن عامة الشعب محاطون بروائح عطرية تنبعث من محل للعطور، وكيف أنهم



مصطفى محرم



عرض مسرحي في الشارع

يصبحون معتادين هذه البيئة، بحيث إنهم يكونون غير قادرين على تعرّف الجمال المميز لها بعد ذلك.

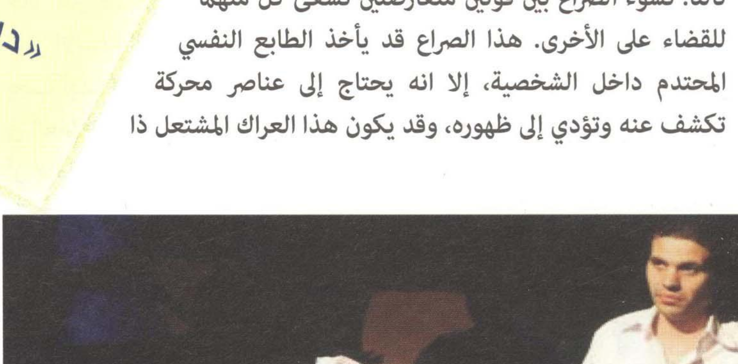
الثوابت والمتغيرات في عمليات تحويل النص المسرحي

وهكذا فإن شاشة العادة والألفة تصبح هي الطريقة المضمونة لتسجيل المعلومات والإدراك عن عامة الناس، فتصبح الطقوس اليومية الروتينية والخبرات المتكررة هي الغالبة في رؤيتها للواقع، وما من إنقاذ لهم إلا بالدخول إلى حديقة الخيال. حتى جاء لاجوس اجري ليحدد قواعد التأليف المسرحي في كتابه «فن الكتابة المسرحية» في أربعة أبواب رئيسية هي:

أولا: الفكرة الرئيسية التي يدور حولها النص المسرحي، وقد يتوصل إليها المؤلف قبل الشروع في عملية الكتابة ومن خلال التأمل والتفكير المجرد أو التحضير المبدئي، بغض النظر عن تفكيره اللاحق في ديكورات شاذة أو إلحاق شاشة عرض سينمائي بما في ذلك من تغيير في طبيعة النص. وقد يصل إلى فكرته أيضا بعد مرحلة معينة من صياغة الحكاية أو رسم الشخصيات، وقد تتبلور في مرحلة متأخرة من العمل. إنها تلك اللحظة المهمة التي يتوصل فيها الكاتب إلى محور حكايته وجوهر التركيبة الدرامية والأساسية التي تتخذ فيها الأحداث مع الشخصيات مع المواقف مع الجو العام لتتشكل في صورة فكرة معبرة وذات وحدة وتكامل.

ثانيا: تتكون الشخصية المسرحية من مكونات ثلاثة «جانب جسماني، وجانب اجتماعي، وجانب نفسي»، والغرض منها هو تقديم الشخصيات الأساسية في العرض المسرحي، التي من خلال وضوحها واكتمالها تتم ابعادها فتمتلك قواها الذاتية ومكوناتها الخاصة وشخصيتها المتكاملة الواضحة والمحدودة والمعبرة. وعندما يتكامل هذا الجانب بعد أن يتم اختيار الممثل لأنه بتكوينه الفيزيقي وإمكاناته الحركية والشكلية والصوتية وقدراته على الأداء والإكسسوار والمكياج ومختلف عناصر العرض التي تساهم في تحقيقها بالشكل الأمثل والأكثر تعبيرا يوظف ذلك في خدمة العرض على الخشبة ككل، وأيضا يتكامل بناء الشخصية بالتأكيد من خلال التوجيهات الحركية والأدائية للمخرج وبالتنسيق والتفاعل مع باقي فريق العمل.

ثالثا: نشوء الصراع بين قوتين متعارضتين تسعى كل منهما للقضاء على الأخرى. هذا الصراع قد يأخذ الطابع النفسي المحتدم داخل الشخصية، إلا انه يحتاج إلى عناصر محركة تكشف عنه وتؤدي إلى ظهوره، وقد يكون هذا العراك المشتعل ذا



مسرحية «ورد الجناين»

طبيعة فكرية أو فلسفية، إذ يسعى كل طرف لتحقيق أفكاره ومبادئ مذهبه وأهدافه وآرائه، ولكن أبرز أنواع الصراع هو الصراع البدني الذي يتجسد في المعارك والحروب والاشتباك بالأيدي خصوصا في الملاحم.

رابعا: طريقة الشخصيات للتعبير عن نفسها هي الحوار، وهي طريقة المؤلف للنفخ في نار الصراع وإيضاح أفكاره. وغالبا ما نرى في مسرح الشارع والمسرح التجريبي أو التعبيري استخدام الرقص كتعبير جسدي، كحوار صامت. إلا أن المسرح يبقى في معظم إنتاجه يعتمد في الأساس على الكلمة أو الحوار المتبادل «ديالوج» بين الشخصيات كأداة أساسية للكشف عن أسرار هذه الشخصيات وطبيعة العلاقات بينها وتطورها فتتقدم بالأحداث.

هذه الفكرة التي يهاجمها موريس بيجا في كتابه «الفيلم والأدب» وهو يتساءل باستنكار: «إذا كان ذلك صحيحا وكانت الكلمات هي المقابل للكادرات فأين القاموس الذي يستطيع أن يحدد معنى كل صورة؟» لكن تميز السينما عن المسرح مؤكد في كتاب جوزيف يوجز «فن مشاهدة الأفلام»: «يستطيع الفيلم أن يوفر لنا تدفقا مستمرا يموه ويصغر الانتقالات على خشبة المسرح من دون أن يتنازل عن وحدة القصة». لهذا رأينا مؤخرا التصالح الكبير، وبفضل التقنية المتقدمة، بين المسرح والسينما، حتى أن مسرح الشارع بدأ يستخدم شاشات بلازما تعرض أفلاما قصيرة تلخص أجزاء من المسرحية، وتختص كل مشكلات الإمكانيات والديكور والانتقالات الزمنية في مشاهد قليلة مساعدة للنص المسرحي.

تجربة مسرح الشارع في تناول ثورة 25 يناير المصرية

غير أن طائفة لها وزنها من النقاد الكبار هاجموا هذا النوع من المسرحيات ووصفوه بالسخافة، وما كتبه السيناريست مصطفى محرم في كتابه «الفكر السينمائي» شارحا أنه «بينما في المسرح تمتد رؤية المتفرج للعرض المسرحي وفقا لمكان جلوسه والزاوية التي ينظر منها، أما في الفيلم السينمائي فإن المخرج يتحكم في هذا الأمر ويملي على المتفرج ما يود له أن يراه من لقطة قريبة أو لقطة بعيدة أو لقطة عامة أو لقطة وسط، وغير ذلك من أنواع اللقطات السينمائية. ولذلك فإن الرؤية تصل مكتملة إلى المتفرج في دار العرض السينمائي بينما تصل إلى متفرج المسرح حسب موقعه بالنسبة لخشبة المسرح»، فإن ما يراه المشاهد الواحد في الفيلم هو ما يراه الملايين. ولذلك من الممكن الحكم على الفيلم السينمائي كعمل تم واكتمل وخرج إلى حيز الوجود من دون أن يتغير فيه شيء أو يتبدّل. ولذا لا يصبح كلام الناقد دقيقا عندما يعرض لأحد العروض المسرحية في إحدى الليالي التي قد تكون مختلفة عن سابقتها أو لاحقتها، خاصة أن الممثل الذي يعتبر من أهم العناصر في العرض المسرحي إن لم يكن أهمها على الإطلاق قد يعتمد أداؤه على مزاجه الشخصي وعلى فترات توهجه وعلى إحساسه بالحوار الذي ينطقه فيتغير من ليلة إلى أخرى.

> المسرح يبقى في معظم إنتاجه يعتمد في الأساس على الكلمة أو الحوار المتبادل «ديالوج» بين الشخصيات

وقد يبدأ العرض المسرحي افتتاحه بشيء معين وينتهي به الأمر إلى أن يصبح شيئا أخر. وشاهدنا هذا الرأي مجسدا في مسرح الشارع الذي تجري أحداثه في جو من التبدل الشخصي في نفسية وتفكير الممثل، لا سيما وهو يرتجل في أحيان كثيرة، وماذا عن تدخل المتفرجين أحيانا، وبصفة خاصة بالنقد السلبي؟ على سبيل المثال المسرحيات التي تثير آراء متناقضة إزاء مواضيع معاصرة، مثل العرض الارتجالي «شيزلونج» الذي أخرجه محمد الصغير لفرقة مسرح الشباب، ينتقد الأوضاع المرفوضة جماهيريا مع أوضاع 25 يناير في مصر؛ وكذلك عرض «بيت النفاوي» للفرقة نفسها والمعروض قبيل اندلاع أحداث الثورة، والعرض



مشهد من مسرحية «قوم يا مصري»

غير الناضج والمبتسر جدا «مشهد من الشارع» للدكتور صالح سعد، وإخراج يس الضو، على مسرح «العائم الصغير»، عن مقهى يتحدث رواده بحرية تصل إلى حد الخروج عن النص مرارا، وكذلك عرض «قوم يا مصري» إخراج عصام الشويخ، ونص بهيج إسماعيل لفرقة «المسرح المتجول»، ثم الادعاء بأن النص الهزيل تنبأ بإحداث الثورة!! وحتى المسرح الخاص التجاري قدم من إخراج المخرج الكبير جلال الشرقاوي ونص محمود الطوخي، مسرحية «دنيا أراجوزات» ناقشت أحوال مصر قبل الثورة في يناير. وما قدمته فرقة «مسرح الطليعة» مثل «تذكرة للتحرير»، تأليف الكاتب الشاب يوسف مسلم والمخرج الشاب سامح بسيوني، وعرض «ورد الجناين»، لفرقة المسرح الكوميدي، تأليف محمد الغيطي، وإخراج هاني عبد المعتمد، وعلق د. حسن عطية على الأمر بأن القضية الأساسية هنا تكمن في علاقة المسرح بالواقع المعبر عنه والمؤثر فيه عامة، وعلاقة «مسرح شارع الثورة» بثورة الجماهير المسقطة للأنظمة الفاسدة بوجه خاص، فمسرح الثورة لدينا - وبعد عام كامل - لم تكتمل له بعض فلسفته في التعامل مع الواقع. والواقع الذي نعيشه ونصارعه بدوره لم تكتمل ملامحه الجديدة بسبب غياب إستراتيجية واضحة له، حيث أدخل المجتمع عقب الانتفاضة الثورية الرائعة في صراع حول الدستور الساقط بخلع رؤوس النظام السابق، لكن هذا الحلم لم يتبلور في أيديولوجية واضحة المعالم.

> لم تكتمل ملامح مسرح الثورة في التعامل مع الواقع. والواقع الذي نعيشه ونصارعه بدوره لم تكتمل ملامحه الجديدة

الارتجال والمسرح المفتوح على الشارع

هل هذا الاتجاه مستحدث إلى هذا الحد؟ في مسرحية «سيرجي آيزنشتاين» التي يهجو فيها أوستروفيسكى الفراغ البورجوازي الروسي بعنوان «رجل الأماكن البعيدة» العام 1868، وأخرج آيزنشتاين بشكل منفصل مشاهد سينمائية، كفيلم قصير، يعرض داخل المسرحية، وفي ابتكار كمي خلقت الإضاءة الأثر العازل للمشاهد المقربة، ففي مواقف بعينها في نص مسرحية «المفتش العام» المعروض العام 1926، بينما عُرضت المشاهد على سلسلة من الشاحنات المعدة سلفا وظهرت في مدخل الباب المركزي لطاقم التمثيل، للوصول إلى السرعة اللازمة في انتقال الفيلم من مشهد إلى آخر، كما زعم المخرج «بفضل وسائل عرض المسرحية على الخشبة تمكنا بلغة السينما من تصوير المشاهد الرئيسية عن قرب». ويصف كيف رأى النقاد علاقة بين عمله المسرحي والسينما، وقال إن مستقبل المسرح في الصور الناطقة، ودعا في مسرحية «راديو كيس» إلى وجود «فيلم داخل المسرحية» سيرا على نهج ميزوسالم، كما عرفنا من قبل المسرح في أعمال لويجي بيراندللو الإيطالي، وأعماله «ست شخصيات تبحث عن مؤلف - كل شيخ وله طريقة - الليلة نرتجل»، ونوقش استخدام السينما بأساليب ثلاثة: السينوغرافيا: لخلق تسلسل سردي يضم أحداثا يصعب تحقيقها بالكفاءة ذاتها على خشبة المسرح، ولأغراض الكوميديا، والمشهد، وتحقيق الهدف الماركسي: فرض قوى التحكم الموضوعية التي لم تكن موجودة في النص على حدث الخشبة الذاتي، وإدخال اقتصاد العالم وسياسته وصراعه الطبقي في عناصر النص بصفتها جزءا لا يتجزأ من العرض الدافع والجوانب الشخصية والموضوعية والحدث خلف الحدث؛ والهروب من تركيز الدراما الأدبية السائدة على الفرد، وعدم قدرتها على تصوير القوى الاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية التي تشكل الوعي الجماعي، مع قدرة السينما على تجاوز الفرد وعرض الطريقة التي يجسد بها العرض المسرحي لحظة تاريخية أكبر مع تسليط الضوء على التناقضات بين حركة المجتمع ووجهة النظر الشخصية.

وقال بيسكاتور في دفاعه عن استخدام مشاهد سينمائية على خشبة المسرح: إن هذا ليس صحيحا فقط لتقديم الآليات السياسية والاجتماعية، ولكنه أيضا حقيقي كذلك بمعنى اكبر من وجهة النظر الشكلية، إذ إن الدهشة اللحظية حين نتحول من المشاهد الحية إلى الفيلم السينمائي كانت مؤثرة للغاية، إلا أن التوتر الدرامي الناجم عن أخذ المشهد الحي واللقطة السينمائية أحدهما من الآخر، تعد تفاعلا، واعتمد كل منهما على قوة الآخر، وفي أوقات حقق الحدث أثرا نادرا ما خبرته في المسرح. على سبيل المثال حين صوّر الحزب الديموقراطي الاجتماعي على قروض الحرب «مشهد حي» وأعقب ذلك فيلم يصوّر أول قتيل، لم تتضح الطبيعة السياسية للحدث فقط؛ بل نتج من ذلك أيضا أثر إنساني، وأصبح هذا الأثر فنا.. هنا وقفت أكثر الدعايات السياسية تأثيرا جنبا إلى جنب مع أرقى الأشكال الفنية. لقد اكتشف ميليه بالمصادفة العام 1907 ما يلي: كانت الكاميرا التي يستخدمها في البداية ضعيفة الإمكانات بحيث كان من الممكن أن يتمزق الفيلم فيها، أو حتى لا يتحرك، لكن هذه الكاميرا نفسها هي التي جاءت منها النتيجة غير المتوقعة، فذات يوم عندما كان يقوم بالتصوير الواقعي العادي لدار الأوبرا في باريس، وقد استغرق الأمر نحو دقيقة لإطلاق الفيلم أو تشغيله وتحريك الكاميرا مرة أخرى. وخلال تلك الدقيقة، كان الناس ووسائل النقل العامة، وغيرها، يتحركون - بطبيعة الحال - بشكل عادي، وعندما عرض الفيلم ووصل ما انقطع من لقطات رأى فجأة حافلة عامة تتحول إلى نعش للموتى ورأى رجلا يتحول إلى امرأة ..هكذا تم اكتشاف حيلة الإبدال، والتي تسمى باسم حيلة التوقف - الحركة أو التصوير المتقطع، وبعد ذلك بيومين أنتج أول تحوّل للرجال إلى نساء، وكذلك أول اختفاء جماعي مفاجئ، والذي مثّل منذ البداية نجاحا كبيرا. بصورة عامة عند مناقشة استخدام مثل هذه الأدوات، يلاحظ اثنان من المعالم اللازم فحصها: الوحدة العضوية في تلوين العمل ككل، وتوافق الانفعال النفسي بين الجمهور والممثل على الخشبة والإضافة السينمائية. العناصر التي تغذي العمل الفني العضوي تتخلل كل المعالم المكونة لهذا العمل، ونرى أن قاعدة موحدة لا في أجزائه وفي كل جزء منها على حدة فقط، ولكنها تنفذ كذلك في كل عنصر مطالبة بحقها بالمشاركة في عملية التكوين.

الكيفية التي يراها سيرجي آيزنشتاين مخرج «المدرعة بوتمكين» في أن المبدأ الواحد نفسه سيغذي أي عنصر، ويظهر في كل واحد منها في شكل مختلف من ناحية الكيف. والحالة الوحيدة التي يحق لنا فيها أن نعتبر العمل الفني عملا عضويا هي عندما نستخدم مفهوم «التركيب العضوي»، بنفس المعنى الذي تحدث عنه إنجلز في كتابه «جدليات الطبيعة» عندما قال «إن التركيب العضوي هو بلا شك وحدة من نوع أرقى» وعندما يبدو العمل من خلال النص على أنه تاريخ للأحداث، من زاوية أخرى يترك تأثيره - بعد التراكب المتقن - في المتفرج كدراما.

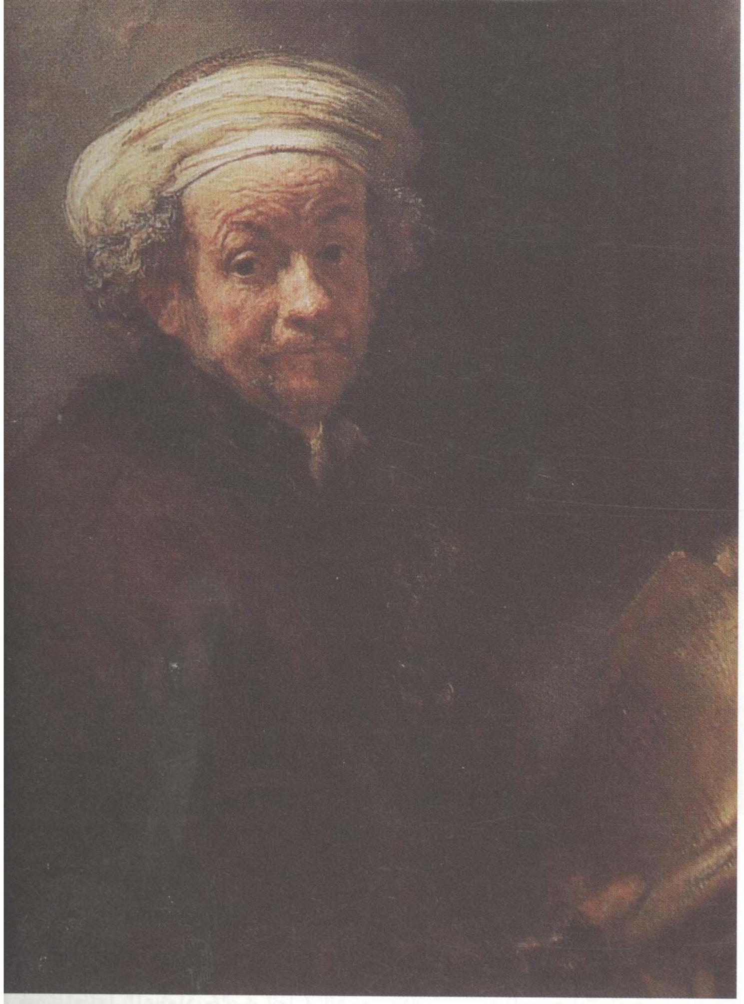
يضم مقتنيات ولوحات ومجوهرات وأزياء وتحفا نادرة

متحف ريكس .. أكبر المتاحف الهولندية

انتظر المهتمون بمتحف ركس عقدا من الزمن، بشوق كبير، انتهاء عمليات الترميم وافتتاحه الذي سيكون حول منتصف شهر أبريل هذا العام. فقد بدأ الترميم مع نهاية 2003، ولكنه طال أكثر من الزمن الذي حدّد في البدء. زرت هذا المتحف المهم مرات عدة أثناء تلك الفترة، واطلعت على بعض عمليات الترميم الجارية على بعض الأعمال الفنية والمبنى نفسه. وكنت قد شعرت بنغمة أسى في حديث صديقي الفنان الهولندي الأمستردامي، الذي كان عميدا لأكاديمية روتردام للفنون، عندما أخبرته بنيتي زيارة المدينة ومتاحفها، إذ قال لي وقتها إن متحف ريكس ما زال تحت الترميم وكأن المسألة لا تنتهي. ولقد قمت بزيارته وتكررت الزيارة، وللتغلب على الأماكن التي يجري فيها العمل عرض القيمون على المتحف الأعمال الفنية والتاريخية المهمة في قاعات عدة، وذلك لعدم تضييع الفرصة على من يزور المدينة ويريد رؤية تلك المقتنيات. وقد اتبعوا طرقا مختلفة للمحافظة على حضور المتحف عند أهل المدينة وضيوفها، وبالإضافة إلى عرض الأعمال المهمة، وضعوا مجموعة من مقتنيات المتحف في قاعة في مطار امستردام، ونشروا التطورات الحاصلة فيما يخص الترميم بمختلف وسائل الإعلام، مما أبقى المتحف حاضرا في أذهان الناس وينتظرون إعادة افتتاحه بكليته بشغف شديد.

د. خالد الحمزة
أكاديمي - هولندا





يقـع المتحف اليـوم في منطقة المتاحف في المدينة، حيـث يجاوره متحف فان كوخ ومتحف الفن الحديث، ومتاحـف أخرى مخصصة للمجوهرات والتاريخ وغيرهـا. وللمتحف تاريخ طويل نسـبيا حيث كان في قـصر هويز تن بوش في مدينة دان هيغ ومقتصرا عـلى التصوير. وعرف بمتحف الفنون الوطني عندما انتقـل إلى أمسـتردام، وافتتـح للجمهور في العـام 1800. ثم نقـل إلى مكانين مختلفـين قبل أن يصل إلى موقعه الحالي في العام 1885 في المبنى الذي صممه المعماري الهولندي بيير سـيبرز. وضم المتحف فنـون النحت والزخرفة وتاريخ هولنـدا، بالإضافة إلى أعـمال التصوير. وقد زيد المبنـى في الفترة الممتدة من 1906 إلى 1919 في الجهـة الشرقية، ويعرف الآن بالجناح الشرقي، وأقيم مبنى من ثلاث طبقات في الساحة الداخلية للمبنى القديم وذلك في الفترة من 1962 إلى 1969.

ضـم المتحف منذ العـام 1885 مجموعة فنيـة كبيرة من التصويـر الهولندي والمطبوعات والرسـومات الهولندية والأجنبية من القرن الخامس عشر وحتى القرن التاسـع عـشر، والتاريخ الهولندي منذ العصور الوسـطى وحتى الوقت الحاضر. ويضم كذلك الفنون الصغرى من أثاث وزجاجيات وفضيات وبورسلين وخزفيات ومجوهرات وملابس وأزياء ومنسوجات من العصور الوسطى وحتى العقـود الأولى من القـرن العشرين. وضمـت مجموعات صغـيرة من أعمال التصوير الأجنبية في وقت متأخر. وتوسع قسم الفنون الصغرى وضم قطعا من الفن الآسيوي. وبذا أصبح يقتني أكثر من مليون قطعة.

التصوير

تتميـز مجموعة متحف ريكس من اللوحات الفنيـة الهولندية وتبدأ بلوحات القرنين الخامس عشر والسادس عشر من أعمال سانت جانز ولايدن وإيرستين. ثم تأتي أعمال أساتذة القرن السابع عشر، وهي في العادة تركز على موضوعات بعينهـا في الحيـاة الهولنديـة. نجد لوحات تقـدم المناظر الطبيعية الشـتوية لأفركامـب، والطبيعـة الصامتـة لجلايز، والصور الشـخصية لهولـز، والمناظر الطبيعيـة الهولندية لفيلدا وجويـن، والمناظر الداخلية للكنائس لسـايريدام، والحيـاة المنزلية للفنانـين فريمير وهوش، وأعمال الفنان المشـهور رمبرانت في موضوعاتها العديدة كالحرس الليلي والعرس والصور الشخصية الذاتية.



ويضم الجناح الجنوبي مجموعة قيمة من الصور من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. فهي مجموعة من الأعمال تمثل مدرسـتي هيغ وأمسـتردام بالإضافة إلى أعمال لفنانين غير هولنديين، مثل كوربيه الفرنسي وويسـلر الأمريكي وغيرهما. وهناك أعمال لفنانين إيطاليين وأسبان ولكنها ليست في العرض الدائم. واشترى المتحف لوحة فيرمير «عاملة المطبخ» بمساعدة جمعية رمبرانت في العام 1908، وأهديت إلى المتحف لوحته «الزقاق» في العام 1921.

أخـذ الفنانـون الهولنديون في بداية القرن السـابع عشر في اكتشـاف بيئتهم بسهولها الزراعية وأشجارها وطواحينها الهوائية ومناظرها الخلابة. انخفض خط الأفق وأصبح التركيز واضحا على الماء والسماء. وتخصص الفنانون في موضوعات بعينهـا. فهناك موضوع الطبيعة في فصل الشـتاء كما صـوره أفركامب ومثاله في لوحتـه التـي تظهر عددا كبيرا من المتزلجين عـلى الجليد في أوضاع وحالات مختلفة. وهو في هذا العمل متأثر ببروجل. وعلى الرغم من أنه كان أصم أبكم فقد نقل إلينا الكثير من قصص الناس في أيامه من خلال رسمه لمئات الأشخاص في لوحاته.

ويبقـى فيلدا في لوحاتـه هولنديا صميما حيث نرى فيها كل العناصر المميزة لخصوصية المنظر الطبيعي الهولندي، من أفق منخفض، والسماء ذات السحب، والنهر المتلوي وطواحين الهواء وقوارب المسافرين وضفاف النهر وما عليها من بيوت وأشـجار. ولقد وصل المنظر الطبيعـي الهولندي إلى قمته مع رويزندال، وذلك كـما لوحته في المتحف «لطاحونة في دوسـتانه» من العام 1670. ونجد فيهـا زاوية النظر منخفضة بحيث تظهر الطاحونة المبنية من الحجر على ضفة نهـر ليك في ضواحي أوترخت، وتبدو السـماء ملبدة بالغيوم السـوداء والتي يوجد فيها فراغات تلقي ضوءا ينير المكان. واشـتهر الفنانون الهولنديون كذلك برسـم الطبيعـة الصامتـة، وأصبح فيها متخصصون، وذلـك منذ بدايات القرن السابع عشر. وكان فلوريس دايك واحدا من هؤلاء الفنانين في تلك الفترة. وتبرز لوحتـه من العام 1615 في المتحـف من بينها. لقد احتوت على فاكهة وأطباق وكـؤوس وإبريق وضعت حول عدد من قوالـب الجبنة الموضوعة بعضها فوق بعض، وكلها تعلو مفرشا من القماش الداماكس يغطي منضدة نظر إليها الفنان

مـن أعـلى. وتظهر في العمل دقـة معالجة التفاصيل من حيث ألوان الأشـياء وملامسها.

كان الفنان هالز من الفنانين الهولنديين المشهورين في القرن السابع عشر، وبعد أن اسـتقر في هارلم أصبح رسام صور شـخصية متميزا بأستاذيته. تميز أسلوبه بالتلقائيـة والطلاقة، وكان عادة يلتقط الحالات الفرحة للجالسـين أمامه معبرا عنهـا بحركات وإيماءات حيوية. ولوحته «الرجل المرح» خير معبر عن أسـلوبه إذ تظهر لمسات الفرشاة السريعة والواسعة بألوانها المحدودة التي هي الأصفر والأسود والأبيض.

ضم المتحف أعمالا كثيرة لرمبرانت الذي اشـتهر في أمستردام. رسم هذا الفنان الموضوعات التاريخية والأسطورية والدينية، وهو كذلك رسـام صور شخصية مشهور، وله أيضا بدرجة أقل كثيرا مناظر طبيعية وطبيعة صامتة. وفي المتحف مـن لوحاته المبكرة صورة شـخصية ذاتية من العـام 1628، أي عندما كان له اثنـان وعشرون عاما. نلحظ أن معظم الوجـه في الظل لا يظهر منه إلا جانب الخد وجزء من الأذن اليمنى. وعمل فيها خدوشـا في شعر الرأس قبل أن يجف اللون. وفي المتحف لوحة له وهي «مراقبو نقابة النساجين الخمسة وخادمهم» وتظهر قدرته على اختيار التكوين المناسـب إذ قدمهم وكأنه قد قاطع عملهم للحظة خاطفة.

كانت جمعيات الحرس الأهلي كثيرة الحضور في الاحتفالات وحفلات اسـتقبال زوار المدينة المهمين، إذ تحولت من حراسة المدينة، وهي وضيفتها التي أنشئت مـن أجلها، إلى نواد خاصة لعلية القوم. وكانت هذه الجمعيات توصي برسـم لوحات صور شـخصية جماعية لتخليد مناسبة ما أو ترقية أحد أعضائها الكبار، أو افتتـاح قاعة جديدة في مقرهم مثلا. كلفت جمعية في أمسـتردام بمناسـبة افتتاح قاعة سـتة فنانين لعمل سـت لوحات جماعية واحدة منها قام بعملها رمبرانت وهي التي تعرف بـ«الحراسة الليلية».

اشتهر الفنان ستين برسم الحياة المنزلية، إذ صور عائلات ممتدة وكثيرة العدد في مناسـبات مختلفة، ولقد تميز بعنايته بالتفاصيل والتقاط الطريف في الحدث، وكان عادة ما يحمل كل لوحة له عبرة أو موعظة. ونأتي إلى فيرمير الذي يعرف من ثلاثين لوحة تنسـب إليه. ويقدم معظمها مناظر داخلية ولنسـاء يعملن. وتسـتحضر لوحاته تلك عادة إمـرأة واحدة تقوم بعمـل منزلي كصب حليب من إناء أو خياطة قماش، أو قراءة رسـالة. وتظهر أعماله عنايته الفائقة برسم التفاصيل التي تدلل على أناة وصبر لا ينفذان. وله في المتحف أعمال عدة منها «بيوت دلفي» و«الشارع الضيق» والعمل المشهور عالميا «عاملة المطبخ» التي تدعى كذلك «العاملة التي تصب الحليب»، وغيرها. أما الأخيرة فهي من العام 1660 رسـمها بألوان الزيت على كانفاس. ويبدو فيها كل شيء ساكنا إلا حركة الحليب النـازل من فوهة الإناء التي تراقبها المرأة بتركيز شـديد. وفيها كذلك تفاصيل باهـرة في ملاحظتها وتنفيذهـا بهذه الدقة، ويمكـن اعتبار الضوء في هذه اللوحة اللاعب الرئيس فيها، ومن خلال عدد قليل من الألوان. أما لوحته «قارئة الرسـالة» فهي محكمة في تعبيرها عن حالـة المجتمع الهولندي وقتها، وذلـك من خلال خريطة خلف السـيدة لتعبر عن الوطن الـذي غادره رجاله يجوبون البحار استكشـافا وتجارة. ولدى المتحف لوحة واحدة للفنان الأسباني جويا، وهي صورة للقاضي رامون سـاتو من مدريد رسـمها في العام 1823 أي قبل وفاته بعام واحد.

قاعة المطبوعات والرسوم

تضـم هذه القاعة أكـبر مجموعة من نوعهـا في هولنـدا. وتكونت المجموعة الأساسية منها من مقتنيات بارون اشتراها ملك هولندا وقتها لويس نابليون في العام 1807. وتحتوي عددا كبيرا ومهما من مطبوعات رمبرانت من ألواح الزنك، وتضاعف عددها بتبرع سـخي من عائلـة بريون في العام 1961، وبذا أصبحت أكمل مجموعـة من المطبوعات لهذا الفنان في العالم. هذا بالإضافة إلى سـتين رسما من رسوم رمبرانت المميزة.

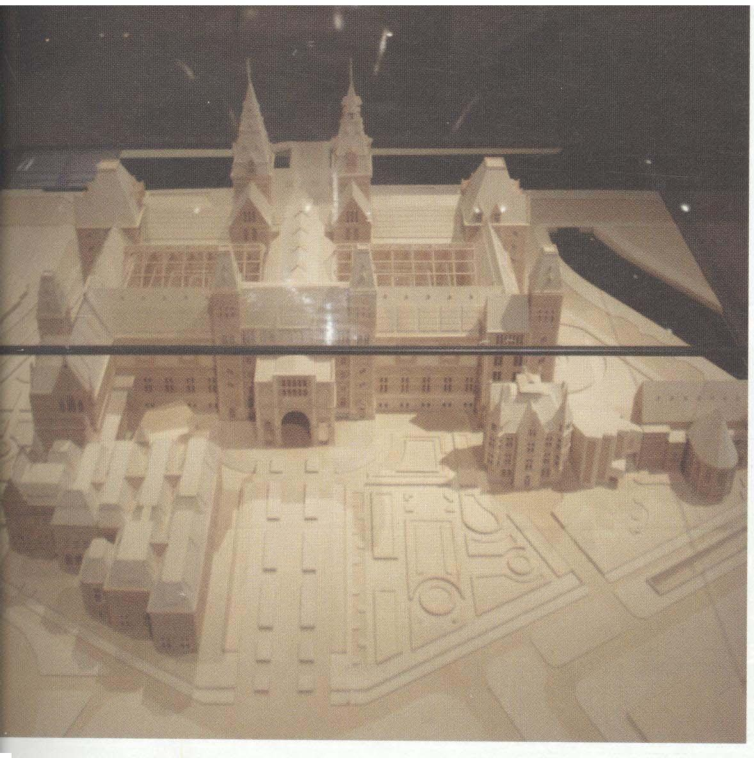
وفي هـذه القاعة أيضا مجموعة كبيرة من رسـوم فنانـين آخرين منهم دورر. وتغطي رسـوم فناني هولندا من القرن السـادس عشر وحتـى منتصف القرن العشرين. وهنـاك رسومات لفنانين إيطاليين معروفين ضمن المقتنيات. ويقتني المتحـف أعمالا بريطانية وهـي عبارة عن رسـوم ولوحات بالألـوان المائية، ومطبوعات يابانية من الألواح الخشبية.

النحت والفنون الزخرفية

لقـد أتت مجموعة المتحف في مجالات النحت والفنون الزخرفية من مقتنيات ملكيـة، وأضيفت إليهـا هدايا ومشـتريات بدعم من جمعيـات وأفراد حتى أصبحت في العام 1927 تشـكل قسما مهما من المتحف. وفي المتحف أيضا عدد من المنحوتات الخشـبية والتيراكوتا من العصور الوسـطى الهولندية والألمانية. وفيه منحوتات برونزية من إيطاليا، وعدد من القطع العاجية.









أما مجموعة الأثاث فهي بالأساس هولندية من القرن السابع عشر، وألمانية من القرنين السادس عشر والسابع عشر، وتشتمل على قطع فضية فرنسية من أوائل القرن التاسع عشر. ومعظم القطع الفضية هي من عصري النهضة والنوفو. وفي المتحف الكثير من القطع الخزفية والبورسلان الألماني، بعضها من مصانع أوروبية معروفة. أما الزجاج فيركز على المحفور منه وهو هولندي في مجمله، وهناك بعض القطع الإيطالية والألمانية. وهناك سجادات كثيرة وقطع منسوجة نادرة من منتجات المشاغل الهولندية وبعض المراكز الأوروبية المهمة. مجموعة الأزياء كبيرة وأتت من تبرعات وهدايا وركزت على الملابس ومكملات الزي المنتجة في هولندا.

قسم التاريخ الهولندي

وإذا ما دلفت الباب الأيسر في مدخل المتحف فإنه يفضي بك إلى قسم التاريخ الهولندي. وبه أشياء ولوحات تمثل المراحل التاريخية التي مرت بهولندا من خلال أنشطتها الاستكشافية والسياسية والتجارية والاجتماعية. ويبدأ العرض مع اتحاد المقاطعات الهولندية، كما كانت تعرف وقت الاستقلال، وصولا إلى المملكة الهولندية. لقد وفرت شركتا الهند االشرقية والغربية ووزارة البحرية الهولندية مجموعات ضخمة من القطع المعروضة في المتحف. ويمثل ما هو معروض في هذا القسم توسع هولندا فيما وراء البحار، ولذا نجد فيه قطعا من أستراليا والبرازيل وسيريلانكا والهند وأندونيسيا واليابان وروسيا. ويعرض المتحف صور القادة البحريين والانتصارات والغنائم الرمزية. وكان المتحف يغطي تاريخ هولندا حتى الحرب العالمية الثانية، ولكنه بدأ بتكليف مصورين فوتوغرافيين بتسجيل مناحي حياة هولندا الحديثة.

متحف ريكس في مطار أمستردام

أريد أن أختم بفكرة المتحف في الترويج لمقتنياته والحث على زيارته من خلال الإعلان عن نفسه لكل القادمين إلى المطار الدولي المهم لمدينة أمستردام. ولا شك في أنها فكرة طريفة لم تتكرر على الأقل بخصوص المتاحف التي زرتها أو أعرف عنها. فهي أخرجت المتحف عن تزمته وتحصنه هناك بعيدا. فالذي لا يستطيع الذهاب إليه من القادمين إلى المدينة هذه المرة بإمكانه أن يشاهد بعض مقتنياته ويعرف عنه ويخطط لزيارته في مرة قادمة.

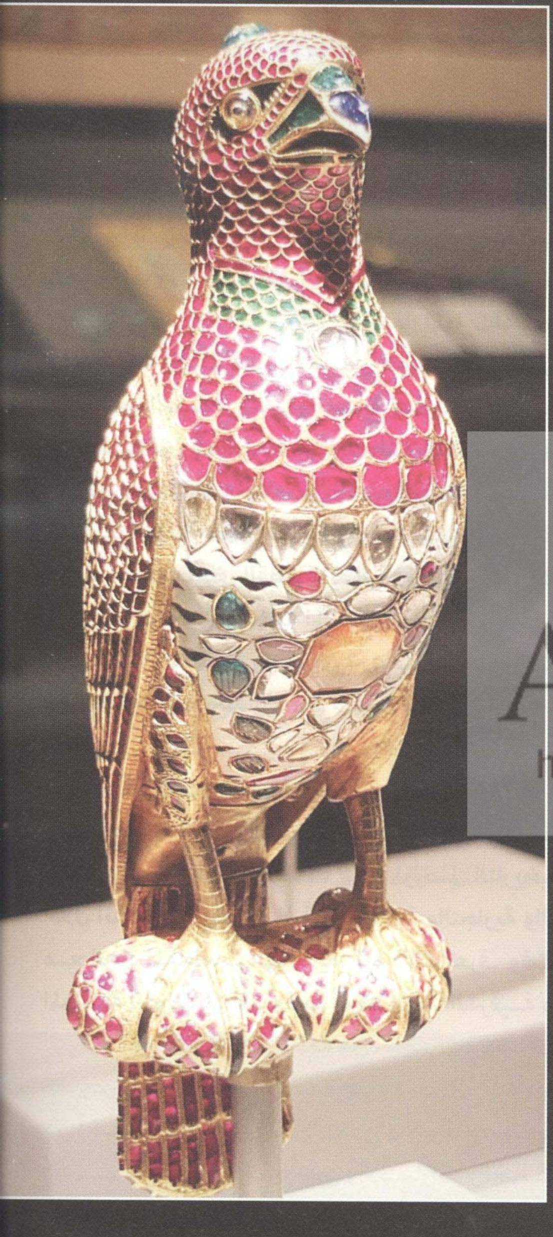
لقد خصصت قاعة في منطقة الانتظار في المطار، بين محال التسوق والمطاعم، ولها مدخل بين تلك المحال تأتي بعد درجات تؤدي إلى الطابق الثاني. والذي يلفت في الأمر هو الإعلان عنها، إذ اختير لها اللوحة الأكثر شهرة في المتحف، وهي لوحة «عاملة المطبخ» لفيرمير التي تحدثنا عنها أعلاه. لقد قصت صورة العاملة من خلفية اللوحة وكبرت إلى الحجم الطبيعي تقريبا. وطبعت مرة بوضعها الصحيح، ومرة بوضعها المقلوب جانبيا لتوضع خلفها بالتطابق التام، وقد وضعتا على لوح زجاجي شفاف بحيث يمكن رؤيتها من الوجهين متجهة إلى المارة أمامها وكأنها تصب لهم الحليب. وهي بسبب كل ذلك أي حجمها وأدائها وقبل ذلك اتجاهها تدعو المارين للمشاركة وكأنها تدعوهم لدخول مطعم، وتسير الفكرة مع السياق العام لمكان وجودها بين المطاعم، وتنم عن فكرة ذكية وطريفة.



يقودك إلى رحلة فنية عبر التاريخ

متحف الفن الإسلامي.. في قطر

عدسة ونص: صالح تقي
الكويت



إنه لحضارة إنسانية وعريقة تقع على مساحة جغرافية تمتد من الصين إلى أوروبا مروراً بضفاف المحيط الأطلسي لها إبداعتها وكنوزها وآثارها.

هذا ما شاهدته في متحف الفن الإسلامي في العاصمة القطرية الدوحة، فعلى ضفاف بحرها الهادئ يقع مبنى المتحف الذي هو بحد ذاته تحفة فنية صممها المعماري الصيني الشهير مينغ بي، وهو مصمم الهرم الزجاجي الشهير في متحف اللوفر في باريس، وقد اقتبس تصميم المبنى من قبة للوضوء في جامع أحمد بن طولون في القاهرة.

وفر المتحف جهازا خاصا لكل زائر يمده بمعلومات عن موجوداته، إذ يتكون من خمسة طوابق تحتوي على مكتبة ومحل لبيع التذكارات، وقاعات للمؤتمرات والمحاضرات على أعلى مستوى من الحرفية والتقنية، أما الطابقان الثاني والثالث فمخصصان للتحف والمعروضات الدائمة.

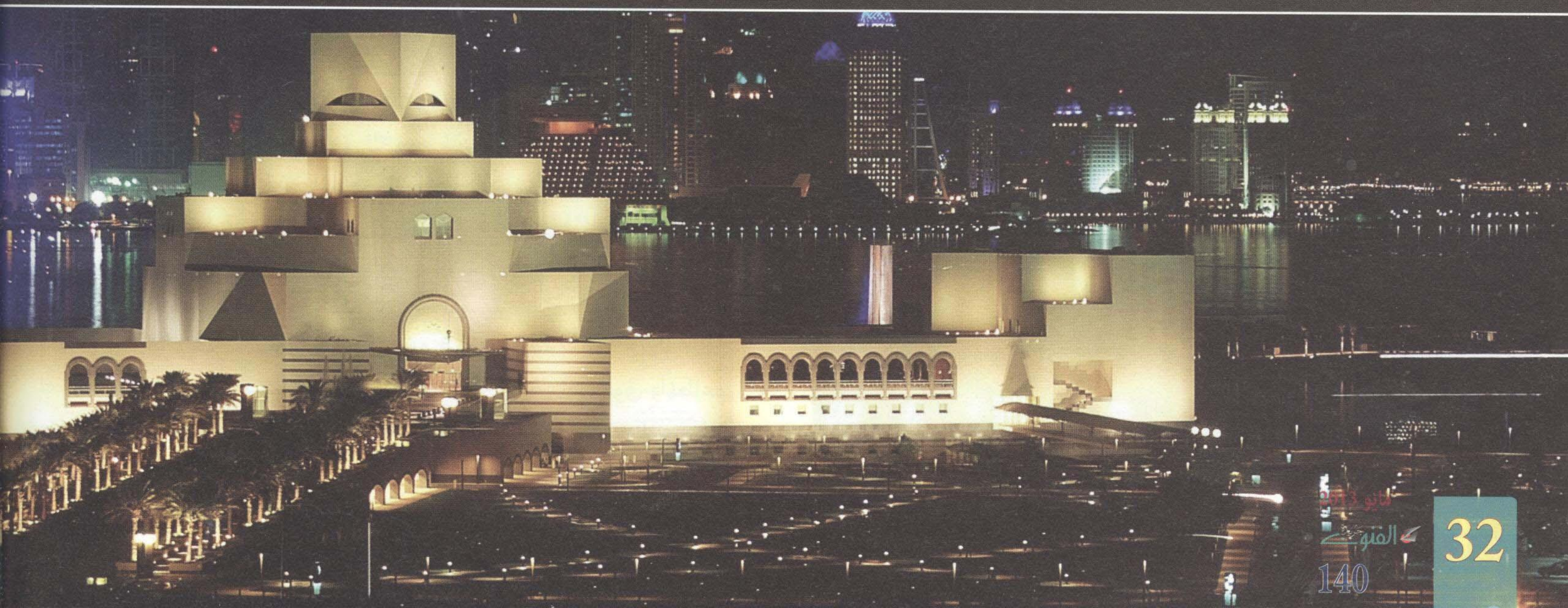
وعند دخولي إلى قاعة الطابق الثاني شاهدت رمز الإبداع الإسلامي التقني، جهاز «الاسطرلاب»، الأداة الفلكية الدقيقة التي تحدد الوقت والمواقع والاتجاهات بدقة متناهية، وكانت بأحجام مختلفة وحفر عليها باللغتين العربية واللاتينية مما يدل على انتشار هذه الأداة الفريدة.

حوت أروقة المتحف أيضا على الكثير من المخطوطات القديمة والمصاحف بأغلفتها الجلدية المذهبة، كما احتوى المتحف على بعض الملابس القديمة والأواني النحاسية والسجاد الفاخر من مختلف العصور والمناطق الإسلامية مثل العثماني والمملوكي والفاطمي وعلى الكثير من التحف الفارسية.

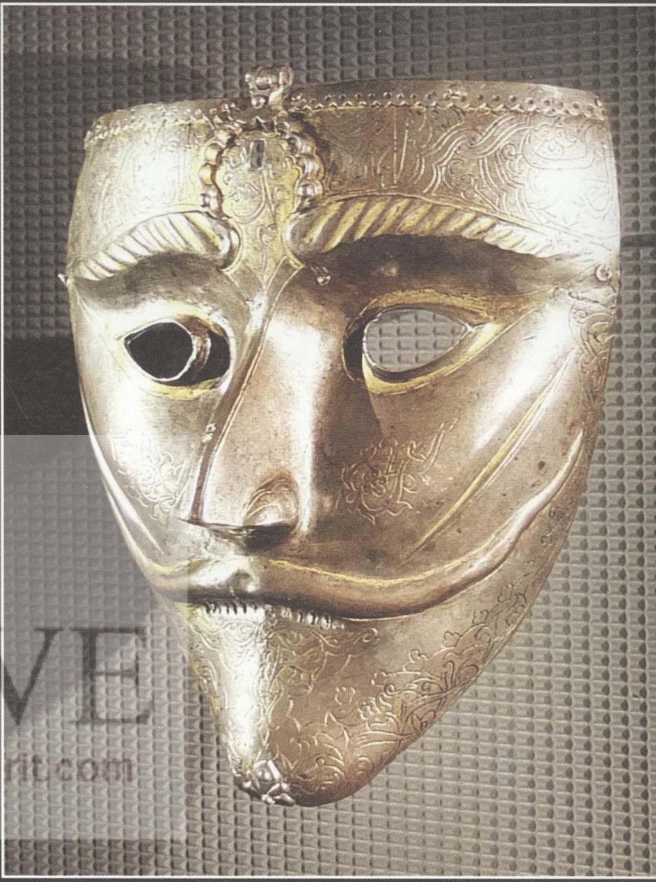
وفي الطابق الثالث أبهرتني الدروع والخوذ العسكرية، فمنها ما يغطي الجسم كله ومنها ما يغطي الوجه فقط.

وما يثير الإعجاب أيضا إنارة المتحف، والجو العام يجعلك وكأنك دخلت رحلة عبر الزمن لتنظر إلى إبداعات الماضي.

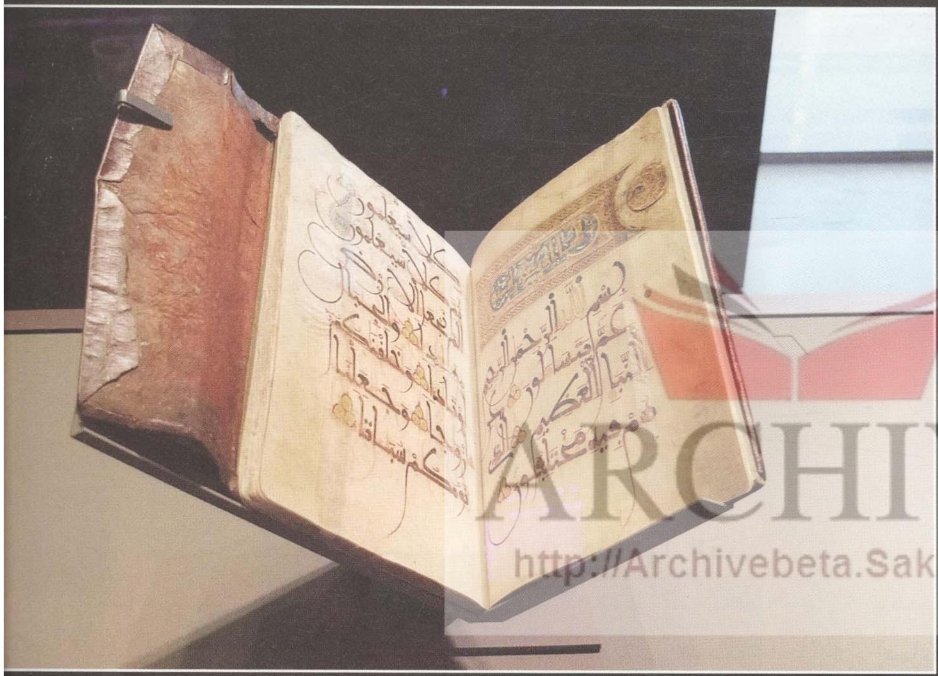
وعند نهاية الجولة في المتحف أسرني وجود الكثير من الكتب التاريخية للكبار والصغار، أيضا في محل التذكارات، فكان يوما للتاريخ في هذا المتحف الراقي الذي أنصح كل زائر للعاصمة القطرية بزيارته ليرى هذه الكنوز الجميلة.







كان للذهب والمجوهرات نصيب في قاعات المتحف، خصوصا من عهد المغول بالهند، حيث كانت جواهر ملوك الهند المغول مثالا على الجمال والفخامة، والإبداع في ترصيع الحلي والخناجر الذهبية بالأحجار الكريمة.





لقد أبدع المسلمون في تزيين أوانيهم الزجاجية ومصابيح المشكاة، فقد احتوى المتحف على الكثير من هذه الإبداعات خصوصا المصرية منها، وهناك بعض القطع التي صنعت في جزيرة صقلية الإيطالية حيث كانت يوما ما تعج بالمسلمين، كما أعجبني تنوع التحف، فتارة تجد السجاد والبلاط الفارسي، وتارة المجوهرات الهندية، وتمر على تحف قرطبة وأشبيلية اللتين كانتا منارة حضارية في القارة الأوروبية.



سكن الليل
وفي ثوب السكون
تختبي الأحلام

«أنت لا تلتقط الصورة .. بل تصنعها»

غسان بورحمة
مصور فوتوغرافي - الكويت

كلمات جميلة صدحت بها فيروز بصوتها العذب وبمصاحبة لحن يفتح للمتلقي خياله. تفتح الخيال إلى أبعد الحدود عند سكون الليل. وجلست أفكر طويلا بحثا عن موضوع يشدني بتلك الكلمات في جميع أرجاء المنزل الذي تغطيه أركان كثيرة من ديكورات الخشب. ولم أجد أي موضوع حتى عدت إلى هدوئي بجلوسي في زاوية من زوايا المنزل، وأعدت أستمع إلى الأغنية الجميلة (سكن الليل) مرارا، أستمع لكلماتها، وعلى الرغم من هدوئي في تلك اللحظات ألزمتني الهدوء أكثر حتى سرحت بخيالي وأنا أنظر إلى قطع الأثاث الخشبية التي أجاد صنعها النجار لتزهو بمنظرها الكلاسيكي المكون من أخشاب الساج المطلي بلمعة تبدو بسيطة عند انعكاس الإضاءة الخافتة عليها لتضيف هدوءا أكثر.

عندها بدأ التحدي عندي لإظهار تلك اللحظات الجميلة، التي أتت من خيالي على الرغم من أنه واقع أمام عيني بجلب لماميرتي الفوتوغرافية ذات الشريحة المتوسطة Hasselp-lad 4*5 والتي تمكنني أكثر من غيرها باستخدام الفيلم الأبيض والأسود وبحساسية عالية Kodak 400 Tmax من إظهار نوع من الدراما.

درست الموضوع بأكمله بالتوزيعات من المجسمات الموجودة وكمية الإضاءة المنعكسة، والتي كانت معتمدة فقط على إضاءة الهالوجين، وذلك بعد قراءة الإضاءات المتناثرة في هذا الركن لكي أتمكن من تقدير الفتحة المناسبة بالعدسة لإظهار جميع الزوايا وجميع العناصر بوضوح. على الرغم من أن الإضاءة خافتة جدا، وهذا نوع آخر من التحدي لإظهار الموضوع. وبالإضافة إلى إظهار التفاصيل للعناصر الخشبية ومنها الطاولة والكرسي والشباك، فإن هناك لون الأرضية الداكن وانعكاس الضوء عليه بإظهار ظل حائط الديكور الخشبي (المشربية)، والحائط الداكن على يسار الصورة المكون من الحجر الطيني الناري الطبيعي، إضافة إلى ظل الكرسي الذي أخذ نصيبه الصغير من الدراما باللوحة.

Fine Art Photography بنظري ليس له تفسير محدد إنما هو الابتعاد عن التصوير التقليدي وتقديم لوحة تشكيلية بنكهة فوتوغرافية.

أحاسيس فنية نرتقي بها إلى أقصى حس فني تراه أعيننا، وكما قال الراحل الفنان آنسل آدمز للمصورين «أنت لا تلتقط الصورة، بل تصنعها».

قطع الأثاث الكلاسيكية
تبدو بسيطة عند انعكاس
الإضاءة الخافتة عليها



نالت جائزة أحسن ممثلة في مهرجان أبو ظبي السينمائي السادس

الممثلة الإيرانية غولشفيته فرهاني



تقول آذر نفيسي في مطلع كتابها «أشياء كنت ساكتة عنها Things I've been silent about»: «بحلول سنة ١٩٨٤، شهدت ابنتي نيغار التي ولدت بعد الثورة الإسلامية بخمس سنوات، عودة القوانين ذاتها التي سادت أثناء عمريْ جدتي ووالدتي. وأرغمت ابنتي على لبس الحجاب وهي ما تزال في المرحلة الأولى من دراستها الابتدائية، وتتعرض للعقاب إذا ما كشفت خصلة من شعر رأسها.. إنما، في نهاية المطاف، سيجد جيلها (أي جيل نيغار) ماركته الخاصة في التحدي والمقاومة».

غولشفيته فرهاني، إذا، من جيل ابنة آذر نفيسي، أو في عمرها تقريبا، فقد ولدت في طهران، وتحديدا في العاشر من يونيو ١٩٨٣، وهي ابنة الممثل والمخرج المسرحي بهزاد فرهاني، كما أنها أخت الممثلة شقائق فرهاني. ومنذ بداية حياتها الفنية اختارت التحدي والمقاومة وبذلت كل ما في وسعها كي تكون مميزة.

علي عبد الأمير صالح
كاتب - العراق

في سن الخامسة بدأت بدراسة الموسيقى والعزف على البيانو، وحينما بلغت الثانية عشرة من العمر دخلت مدرسة للموسيقى في طهران. يومذاك كانت تأمل بأن تبدأ مسيرتها الفنية كعازفة موسيقية كلاسيكية إلا أن الظروف شاءت أن يقع عليها اختيار المخرج داريوش مهرجويي، وهي في سن الرابعة عشرة، كي تمثل في فيلمه «شجرة الكمثري»، حيث أُسند إليها دور رئيس في الفيلم المذكور، وهو دور ذو طابع ذهني نالت عنه جائزة أفضل ممثلة في القسم العالمي لمهرجان فجر السينمائي السادس عشر في طهران سنة 1997.

تقول غولشفيته: «كنتُ أروم أن أترك تأثيرا في الناس. عندما تعزف الموسيقى الكلاسيكية فإنك تعزف لجمهور مثقف وحسن الاطلاع. وددتُ أن أُحدث تغييرا إيجابيا في أغلبية الجمهور، إنما تبين لي لاحقا أن السينما هي أفضل وسيلة تعبيرية، أو بالأحرى، أفضل لغة لفعل ذلك».

ترعرعت غولشفيته فرهاني في إيران وتدرّبت في بداية مسيرتها السينمائية على أيدي عدد من المخرجين السينمائيين البارزين ممن تأملوا واقعهم، وغاروا في مجتمعهم، ونهلوا من إرثهم الأدبي والمعرفي، واغتنوا بثقافة الآخر وتقنياته، وجعلوا يخرجون الأفلام السينمائية ويعرضونها في بلدهم وخارجه، كما صاروا يحصدون الجائزة تلو الجائزة في المهرجانات السينمائية العالمية الشهيرة: أوسكار كان، برلين، البندقية، تورنتو، وسواها.

وفي السنوات الأخيرة رسخت في أذهاننا أسماء مخرجين سينمائيين إيرانيين لامعين من أمثال مجيد مجيدي، وعباس كيارستمي (الذي يُطلق عليه عادة: شاعر السينما الإيرانية، والذي حاز جائزة السعفة الذهبية عن فيلمه «طعم الكرز» في مهرجان كان السينمائي سنة 1997)، وأصغر فرهادي (مخرج فيلم انفصال - وهو أول فيلم إيراني ينال جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين السينمائي الدولي الحادي والستين سنة 2011)، ومحسن مخملباف، وسميرة مخملباف، ومرضية مخملباف، وصديق باراماك، وباخشان بني اعتماد، وتامينة ميلاني، وسوزان تسليمي، ومريم شهريار، وجعفر بناهي الذي حُكم عليه بالسجن مدة ست سنوات ومنعه من صناعة الأفلام بسبب كتابة سيناريو فيلم سينمائي يتعارض مع سياسة بلاده التي تفرض قيودا صارمة على المواطنين، وتضع خطوطا حمراء أمام حرياتهم الشخصية، وتحرمهم من حقهم المشروع في نقد الواقع الإيراني الذي يعج بالمشاكل الاجتماعية والسياسية، ناهيك عن الاقتصادية بعد فرض العقوبات الدولية عليها في السنوات الأخيرة.

غالبا ما يلجأ المخرج السينمائي الإيراني إلى الرمز والإيحاء والإشارة الخاطفة كي يدفع المشاهد إلى التفكير والتأمل، كما يوظف «الرمز البصري» للدلالة على معانٍ عميقة، وهذا ما فعله جعفر

بناهي في فيلم «البالون الأبيض»، حيث استخدم البالون الأبيض المنطلق في السماء للتعبير عن الرغبة في الحرية.

ولهذا ليس من الغرابة أن تتمرد هذه الحسناء الإيرانية التي لا تكاد تبلغ ربيعها الثلاثين على واقعها القاسي والصارم من خلال الفن والإبداع المتواصلين، وتهجر بلادها شأنها شأن كتاب ومثقفين ومخرجي سينما وأكاديميين كثر، ومنهم الكاتبة والأكاديمية آذر نفيسي صاحبة كتاب «أن تقرأ لوليتا في طهران» الذي تُرجم إلى ما يزيد على عشرين لغة من ضمنها العربية، والروائية شهرنوش بارسيبور صاحبة رواية «نساء بلا رجال» التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي أخرجته الإيرانية شيرين نشأت بالاشتراك مع شوخا آزري سنة 2009، والكاتبة فيرشته مولاوي المقيمة في كندا حاليا، والكاتب شهريار ماندانيبور صاحب رواية «منع قصة حب إيرانية» إضافة إلى كثير من مخرجي السينما ممن ذكرنا بعضهم أعلاه.

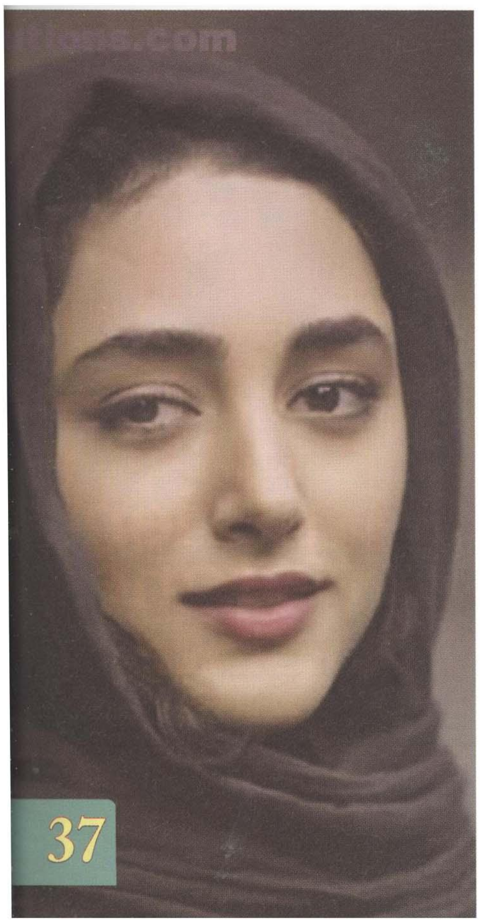
في الواقع لم يكن مهرجان أبو ظبي السينمائي الدولي المنعقد للفترة من 11 - 20 أكتوبر 2012 هو الوحيد الذي تنال فيه غولشفيته فرهاني، الشابة الإيرانية المشاكسة التي لم تبلغ الثلاثين بعد، جائزة أفضل ممثلة ضمن مسابقة «آفاق جديدة» في المهرجان المذكور «بسبب أدائها الرائع في تنفيذ القصة» - بحسب رأي لجنة التحكيم - عن دورها في فيلم «حجر الصبر» الذي عُرض مساء الاثنين الخامس عشر من أكتوبر للمخرج والروائي الأفغاني عتيق رحيمي، والمستند إلى روايته الذائعة الصيت، بالاسم نفسه، والتي تُرجمت إلى ثلاث وثلاثين لغة ونال عنها الكاتب جائزة غونكور لسنة 2008، وهي أرفع جائزة أدبية في فرنسا، فهذه الجائزة (وأقصد : جائزة أفضل ممثلة) ليست الجائزة الأولى ولا الوحيدة في مسيرة الممثلة الإيرانية البارعة، فقد نالت جوائز عدة في مهرجانات سينمائية كثيرة في داخل بلدها وخارجه، وفضلا عن ذلك، هي أول ممثلة إيرانية تظهر في فيلم هوليوودي، على الرغم من العقوبات الأمريكية على بلدها.. كان ذلك سنة 2008، حينما أطلت سافرة، من دون حجاب، إلى جانب ليوناردو دي كابريو، في فيلم المخرج البريطاني الشهير ريدلي سكوت «كتلة من الأكاذيب»، حيث لعبت فيه دور ممرضة أردنية مسلمة تقية تحمل اسم عائشة. ظهورها في الفيلم من دون حجاب أثار ضجة كبيرة في بلدها، ومنعتها السلطات الإيرانية من مغادرة البلد قبل أن يسمحوا لها بالسفر إلى الولايات المتحدة ثانية لحضور العرض الأول للفيلم الذي أنتج وصدر بين واشنطن والمغرب (وتحديدا في شارع محمد الخامس بالرباط).

في هذا الفيلم يلعب دي كابريو دور صحافي سابق وعميل لوكالة المخابرات المركزية الـ CIA، يُرسل إلى العاصمة الأردنية عمّان للعمل مع قائد الاستخبارات الأردنية في ملاحقة قيادي في تنظيم القاعدة يُشتبه بأنه يخطط لشن هجمات ضد الولايات المتحدة. وخلال عمله في العاصمة الأردنية يقع في غرام الممرضة عائشة. يتبع هذا الفيلم تقاليد الإثارة البوليسية ويحمل بصمات سكوت المعروفة. وللعلم، نقول إن هذا الفيلم مقتبس من رواية الكاتب الأمريكي الشهير ديفيد أغناتيوس.

تقول فرهاني إنها ممتنة جدا للمخرج ريدلي سكوت لأنه خاطر في إسناده الدور في فيلمه لشخص ينتمي إلى «محور الشر»، وهي التسمية الشائعة التي تطلقها أمريكا على إيران. وتضيف قائلة: «كان التحدي جديرا بالاحترام لأنني أول ممثلة من أصل إيراني تمثل في فيلم هوليوودي منذ الثورة الإيرانية سنة 1979».

أتاح لنا العديد من الروائيين والكتاب والمخرجين السينمائيين التعرف على طبيعة الحياة في أفغانستان، ومنهم، على سبيل المثال لا الحصر، الروائي خالد حسيني في روايته «عدّاء الطائرة الورقية The kite runner، 2003» التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي أخرجه مارك فورستر سنة 2007، وروايته الثانية «الشموس الباهرة الألف A thousand splendid suns، 2007»، وعتيق رحيمي في روايته الأولى «الأرض والرماد» التي كتبها بالفارسية، وكذلك الكاتبة الأفغانية لطيفة بالاشتراك مع شكيبة هاشمي في كتاب «الوجه المسروق - عمر العشرين في أفغانستان» المكتوب بالفرنسية والذي ترجمه إسماعيل حلمي إلى العربية سنة 2002. تهدي لطيفة كتابها هذا إلى «اللواتي أقفلن على كلامهن، اللواتي أخفين شهادتهن في القلوب والذاكرات، وكل اللواتي يعشن محرومات من حقوقهن في بلدهن في الظلام». كما أخرج لنا الإيراني محسن مخملباف سنة 2001 فيلمه «رحلة إلى قندهار» الذي نال إطراء ومديحا من لدن الجمهور والنخبة المثقفة، وكذلك فيلم «أسامة» للمخرج صديق باراماك، الذي يدعونا إلى عدم نسيان أفعال حركة طالبان الشنيعة وإدانة حكمها وفكرها. هذا الفيلم حاز ثلاث جوائز في مهرجان كان سنة 2003.

كما عرفنا بقصة الشابة الأفغانية بيبي عائشة التي



غولشفيته بالحجاب



فيلم حجر الصبر

فازت صورتها التي التقطتها المصوّرة من جنوب أفريقيا جودي بايبر كأفضل صورة صحافية نشرتها مجلة تايم الأمريكية في سنة 2010. هذه الشابة حكمت عليها محكمة تابعة لحركة طالبان بقطع أنفها وأذنيها بتهمة الهرب من بيت زوجها. أمسك بها شقيق زوجها في حين قام الزوج بقطع أنفها أولا وتبعه بالأذنين.

والآن نأتي إلى فيلم «حجر الصبر» الذي عُرض في مهرجان أبو ظبي السادس وهو من إخراج الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي ومثلت الدور الرئيس فيه فرهاني.

خلال حضوره المهرجان تحدث رحيمي إلى وسائل الإعلام قائلا إنه قبيل انعقاد مؤتمر أدبي في كابول سنة 2005، والذي كان مدعوا إليه، قُتلتْ شاعرة شابة اسمها نادية أنجمان. تقرر إلغاء المؤتمر. قرأ زوجها مجموعتها الشعرية «أزهار حمر ميتة» فاستشاط غضبا وقتلها. أودع زوجها السجن ومن ثم وقع صريع المرض ودخل حالة من الغيبوبة. في هذه اللحظة تلقى رحيمي الإلهام وأمسك بالقلم، أو لجأ إلى الكيبورد، وراح يدون كتابا مستندا إلى الحكاية التراجيدية لزميلته الشاعرة الشابة. وفي نهاية المطاف حاز الكتاب الذي كان بهيئة رواية على جائزة غونكور. وها هو ذا يحوّلها إلى فيلم سينمائي بالاسم ذاته، ويقرر عرضه خلال المهرجان.

لقد تحول اليأس الذي شعر به عتيق رحيمي حينما سمع بمقتل زميلته الشاعرة إلى صورة فنية، إلى رواية ومن ثم إلى فيلم سينمائي نال إعجاب الجمهور والنقاد على السواء إلا أن رحيمي لم يستق من الواقع وحده، بل استفاد من أسطورة فارسية عن حجر سحري حينما يوضع أمام شخص ما فإنه (أي الحجر) يحجب عنه الشقاء والمعاناة والأوجاع وشتى ضروب التعاسة.

لقد مزج رحيمي الواقع بالأسطورة حينما دوّن كتابه «حجر الصبر». ومن ثم حوّله إلى فيلم سينمائي.

يؤكد المخرج الأفغاني أنه تلاعب بفكرة تحويل الكلمات إلى صور مرئية حينما وافق جان - كلود كاريير على كتابة السيناريو، ووعد عتيق رحيمي الأخير بأن يجد أبعادا جديدة أكثر في الرواية التي ألفها. «لم أكن أريد مجرد تصوير لروايتي. بل وددتُ أن أكتشف أبعادا أخرى لهذه المرأة (ويقصد بطلة الرواية) من خلال السينما»، هذا ما قاله رحيمي.

تقترب السينما، كما يقول المخرج السينمائي لويس بونويل، من بين جميع طرق التعبير الإنساني، أكثر ما يمكن من نفس الإنسان، بل إنها تحاكي، على أفضل ما تكون المحاكاة، الطريقة التي تعمل بها النفس البشرية في حالة الأحلام. والفيلم يُعد بمنزلة تقليد غير إرادي للحلم.

وقد أدرك عتيق رحيمي هذا الرأي فألفينا أنفسنا نغمض عيوننا ونغرق في حلم فريد صنعه خيال الكاتب والمخرج معا.

في فيلمه الجديد «حجر الصبر» أبهرنا رحيمي بلغته السينمائية الخالصة التي تجاوزت مرحلة التراكم الكمي للفنون المختلفة في فن الفيلم واستخلص لغة جديدة تستقل بذاتها.

أخذنا عتيق رحيمي إلى بلاده أفغانستان وصوّر واقع المرأة هناك وسط النزاعات الدامية منذ عقود، وفي كنف المجتمع الذكوري والتقاليد الاجتماعية الصارمة.

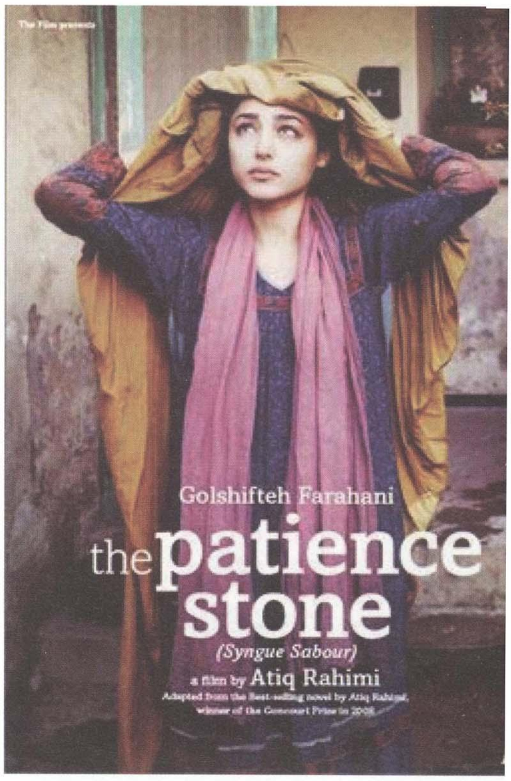
تدور أحداث الفيلم حول زوج مصاب برصاصة في عنقه، يرقد في بيته بعد أن دخل في غيبوبة طويلة، دفعت جميع رفاقه (المجاهدين) السابقين إلى التخلي عنه، فيما تحاول زوجته الشابة (وهي بلا اسم - مثلت الدور غولشفيته) الاعتناء به قبل أن تقرر في بلد تحكمه النزاعات، أن تحكي له حكايات لم تكنْ تخطر له على بال.

تحوّلت الزوجة إلى شهرزاد أفغانية لا تروي حكاياتها كي تبقى على قيد الحياة، كما في «ألف ليلة وليلة»، بل لتعيد زوجها إلى الحياة. تسترسل في البوح والمكاشفة وتستعيد عبر مشاهد الفلاش باك محنتها هي منذ عهد الطفولة، وكيف خسرها أبوها المقامر كل شيء حتى أنه اضطر إلى «رهن» ابنته التي تبلغ 17 عاما إلى رجل في الأربعين ليصبح زوجا لها. وفي حفل خطوبة الزوجة الشابة كان الزوج غائبا مع المقاتلين واستعاضوا عنه بصورة مؤطرة وبجوارها خنجر.

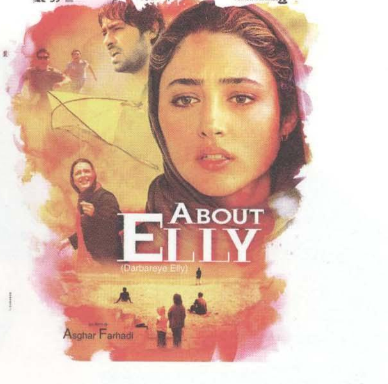
وفي أحد مشاهد الفيلم يقتحم المسلحون البيت وينتزعون خاتم الزوج من إصبعه والساعة من يده. وحين تعود الزوجة من مهمة خارج البيت تفاجأ برجوع المسلحين ورغبة قائدهم بمطارحتها الغرام، ولا تجرؤ على الدفاع عن نفسها بالخنجر. وحينما يسألها هذا القائد عن عملها الذي تنفق منه على الطفلتين وتوفر العلاج اللازم لرعاية زوجها تجيبه قائلة: «أبيع جسدي»، فيهرب خائفا من العدوى ويهددها بالرجم؛ فكيف تجرؤ على فعل ذلك فيما يضحي المسلحون بأرواحهم. وتطمئنها خالتها قائلة إن المسلحين لا يغتصبون عاهرة، فهم لا يتباهون إلا باغتصاب عذراء، لأن هذا «يُشعرهم بالفخر والثقة بالذات ويزيدهم قوة». وتضحك الزوجة ضحكة مريرة وتصفهم بكونهم لا يفكرون إلا بغرائزهم.

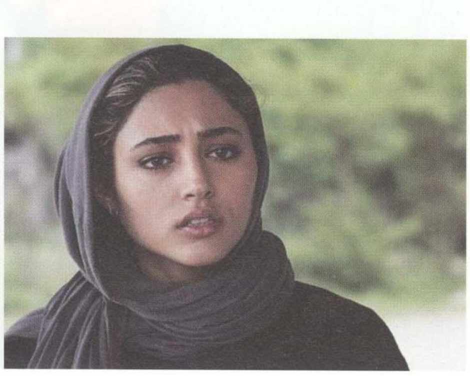
وفي أثناء بوحها للزوج الغائب عن الوعي تروي عن خالتها التي أصبح بيتها مكانا للذة العابرة بقولها إن «هؤلاء الذين لا يعرفون الحب هم الذين يصنعون الحروب»، ومن هؤلاء الزوج الذي لا يموت ولا يحيا، والذي لم يعطف عليها ولم يقبلها خلال مدة زواجهما البالغة عشر سنوات، ولم ينظر يوما إلى وجهها. إنها في نظره مجرد قطعة أثاث ليس لها روح ولا قلب.

وفي المشهد الأخير تعترف الزوجة بأنها أنجبت ابنتيها من علاقة غير شرعية لكي يستمر زواجها من المحارب العقيم الذي كان غائبا عنها في معظم الأوقات. وقبل أن تنتهي من كلامها تتحرك يد الزوج وتقبض على رقبتها فتطعنه بالخنجر لحظة وصول المسلح الشاب الذي أجج رغبتها وأيقظ أنوثتها. وينتهي الفيلم بمشهد متميز: إحدى عيني الزوج الميت مفتوحة تنظر إلى النافذة حيث يقف الشاب - العشيق مندهشا، أما الزوجة فتحرك عينيها ناظرة إلى شيء مجهول، في إشارة ذكية من



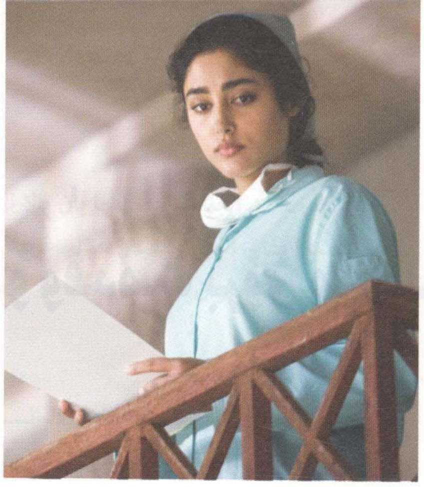
بوستر فيلم «حجر الصبر»

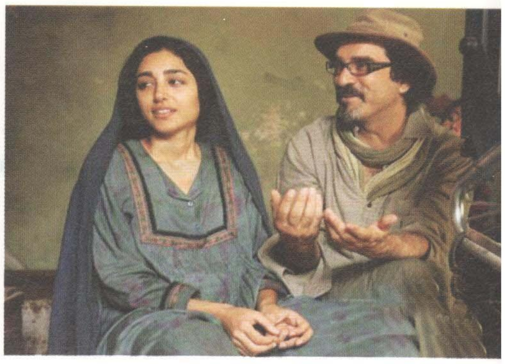



مُنعت غولشفيته من دخول إيران



أثناء حضورها مهرجان أبوظبي السينمائي


تقيم غولشفيته مع زوجها في باريس


مع المخرج عتيق رحيمي

المخرج إلى المستقبل الغامض الذي ينتظر المرأة الأفغانية.

إن «حجر الصبر» بالتأكيد لا يشبه معظم الأفلام التي تنبثق من هذه الرقعة من العالم. فشخصية فرهاني لا تظهر بوصفها ضحية من ضحايا الحروب المجنونة والنزاعات القبلية والمجتمع الذكوري المتخلف، وهو السبب الذي يجعل المشاهد يشعر بالشفقة عليها. إلا أن الكلمات التي باحت بها في دورها السينمائي وتجاربها جديرة بأن تثير عاصفة من الجدل والنقاش.

في الواقع، كان رحيمي يفتش في منفاه الباريسي عن ممثلة قديرة بوسعها أن تجسد الفرح، مثلما يمكنها أن تجسد الحزن، وفضلا عن ذلك في استطاعتها أيضا أن تجسد الجنون واليأس والتهميش وخيبة الأمل والرغبة المتأججة في ذات الأنثى، وكل ما يخالج المرأة من مشاعر وما تمر به من حالات نفسية ومواقف إنسانية.

ومن الشيق أن نقول إن فرهاني لم تكن اختياره الأول. غير أنها كانت مصممة على التمسك بقوة بذلك الدور. كان رحيمي عنيدا في عدم إسناد الدور إليها، أما غولشفيته فكانت مصرة على أن تجعله يوافق. إنما حينما شاهد عتيق رحيمي فيلم أصغر فرهادي «كل شيء عن إيلي»، الذي قدمت فيه فرهاني عرضا مدهشا، بدأ رحيمي يغير رأيه.

تعترف الممثلة الإيرانية قائلة: «إنه دور تحلم به معظم الممثلات. إنه حافل بالمونولوجات وينطوي على قدر هائل من الجرأة والتحدي».

إن سجل غولشفيته الفني غني بالعطاء والجوائز والتكريمات، فمنذ سنة 1997 وحتى الآن مثلت في أكثر من عشرين فيلما سينمائيا.. وهي لم تكتف بكونها نجمة سينمائية عُرفت بأسلوبها الواقعي، وتنقلت من مهرجان إلى مهرجان، ومن بلد إلى بلد لمواصلة مسيرتها الفنية، فما من نجاح يقنعها وما من جائزة تؤخرها عن خوض مغامرة التمثيل المرة تلو الأخرى. أجل، لقد عرفها الجمهور الإيراني بوصفها ممثلة مسرحية أدت أدوارا في ثلاث مسرحيات هي على التوالي : «مريم ومردويج، 2003»، و«نرسيوس الأسود، 2005»، وهي ورشة مسرحية، و«المفتش، 2005». وهذه المسرحية التي أدت فيها غولشفيته دور «فيروزة» مُنعت في إيران. كما شاركت في حفلتين موسيقيتين في ليدو بفينيسيا بالاشتراك مع محسن نامجو، خلال مهرجان فينيسيا للأفلام السينمائية في الحادي عشر من سبتمبر 2009، وفي سالا فيردي، مع كونسرفتوار ميلانو، مع زميلها محسن نامجو أيضا، خلال تقديم الألبوم الموسيقي الجديد «أوي» في الثامن من أكتوبر 2009.

وعن دورها في فيلم «بوتيك» نالت فرهاني سنة 2003 جائزة «أفضل ممثلة» في مهرجان القارات الثلاث السادس والعشرين في نانتيس بفرنسا.. وفي السنوات الأخيرة مثلت في أفلام سينمائية أخرجها عدد من أفضل المخرجين السينمائيين الإيرانيين: فيلم داريوش مهرجويي المثير للجدل «عازف السنطور، 2007»، وفيلم بهمان غوبادي «هلال، 2006» الذي حصد جائزة المحارة الذهبية في مهرجان سان سيباستيان السينمائي، وفيلم المخرج الراحل رسول ملا غوليبور «حرف الميم الذي يرمز إلى ماما، 2007» الذي رُشح في إيران سنة 2008 للجوائز الأكاديمية ضمن مسابقة أفضل فيلم باللغة الأجنبية، ونالت عنه فرهاني جائزة خاصة من قبل هيئة التحكيم كأفضل ممثلة ضمن عروض مهرجان «رشد» السينمائي العالمي السابع والثلاثين المنعقد في طهران سنة 2007، وفيلم أصغر فرهادي «كل شيء عن إيلي، 2007»، الذي نال جائزة الدب الفضي في مهرجان ترايبيكا السينمائي وجائزتي أفضل مخرج واختيار الشعب في مهرجان فجر السينمائي. ونالت غولشفيته جائزة أفضل ممثلة عن دورها في فيلم «دمعة البرد»، وعن الفيلم ذاته ترشحت في السنة ذاتها كأفضل ممثلة في مهرجان فجر السينمائي. وفي مهرجان كازان السينمائي الدولي نالت سنة 2006 جائزة أفضل ممثلة عن دورها في فيلم «دمعة البرد»، وفي المهرجان نفسه سنة 2008 حازت أيضا على جائزة أفضل ممثلة عن دورها في فيلم «الحرف ميم الذي يرمز إلى ماما».. كما مثلت غولشفيته في فيلم عباس كيارستمي «شيرين، 2008» مع الممثلة الفرنسية جولييت بينوش، وعرض لأول مرة في الدورة الخامسة والستين من مهرجان البندقية السينمائي الدولي. هذا الفيلم


تحمل جائزة أحسن ممثلة

عُد انعطافة ملحوظة في المسيرة الفنية للمخرج المذكور.

أما آخر تجربة سينمائية لها في إيران فكانت في فيلم «كل شيء عن إيلي» الذي أخرجه أصغر فرهادي، صاحب فيلم «انفصال»، الذي حصد جوائز عدة ونال استحسانا دوليا أينما عُرض.

تقول غولشفيته في أحد الحوارات التي أُجريت معها: «شئتُ أم أبيت، إنني أمثل إيران. غير أن مسؤولياتي ليست تجاه الحكومة بل تجاه الشعب الإيراني».

وفي جوابها عن سؤال حول الاختلاف الرئيس بين تجربتها السينمائية في إيران والولايات المتحدة، تقول: «الاختلاف الرئيس هو أن صناعة السينما في أمريكا احترافية إلى حد كبير. أما في إيران فهي تجريبية أكثر. إنه شيءٌ عسير جدا بالنسبةِ للممثلين. فأنتَ لا تنال ذلك التقدير الكبير، وعليكَ أن تنتبه للدوي، والأضواء، إلخ. في الولايات المتحدة الأمريكية يقومون بكل ذلك من حولك. السينما هناك أشبه بـ «مملكة للممثلين والممثلات»

اليوم تقيم غولشفيته فرهاني مع زوجها أمين مهدوي في منفاها الباريسي بعد أن مُنعت من دخول بلادها بسبب انتهاكها التقاليد الصارمة التي تفرضها الحكومة الإيرانية على المواطنين وبخاصة النساء. إنها تدرك أن عيون الإيرانيين جميعا مصوبة إليها، وهذا يعني أن عليها أن تتوخى الحذر بشأن الأدوار التي تنتقيها، لأن السينما هي الأوكسجين الذي تستنشقه.

كتبها فيكتور هيجو وقدمت برؤى مختلفة مرات عدة

«البؤساء».. كما رآها المخرج الإنجليزي توم هوبر



رواية البؤساء لفيكتور هيجو عمل درامي متعدد الأبعاد، ينطوي على خط مأساوي فاجع، إلى جوار خط النقد الاجتماعي السياسي والخط التاريخي والخط العاطفي الرومانسي. ومن هنا فهو يحفل بإمكانات متنوعة.. زخم من الأفكار والأحداث والشخصيات والأجواء، لفت نظر كثير من المبدعين فقدموه في السينما - مثلا - مرات يصعب حصرها في مختلف أنحاء العالم، حتى أن السينما المصرية لجأت إليه مرات عديدة، اثنتان منها بعنوان «البؤساء» (فيلما كمال سليم وعاطف سالم). وانتشار من هذا النوع يمكن أن يقود إلى الاستخفاف بأي محاولة جديدة لتقديم «البؤساء»، لكن هذا هو التحدي الذي أقدم عليه المخرج الإنجليزي الشاب توم هوبر الحائز على الأوسكار (عن فيلم خطبة الملك 2010) ليقدم لنا، من دون أدنى مبالغة، تحفة بصرية وموسيقية بل وفكرية.. رائعة من الروائع النادرة التي ستقف عندها حوليات السينما ويتذكرها الناس لفترة طويلة، فكيف تأتت مثل هذه المفارقة؟!

منى خليل
ناقدة سينمائية - مصر

لعله يجدر التنويه ابتداء بأن الفيلم الجديد يعتمد بشكل أساسي على مسرحية موسيقية، صيغت عن الرواية الأصلية، وعرضت في برودواي للمرة الأولى في العام 1980، وحضرها عشرات الآلاف، قبل أن تتواصل عروضها في أنحاء مختلفة من العالم، بنسخ مترجمة إلى لغات عدة، بداية من العاصمة البريطانية لندن في العام 2005، ليصل عدد من شاهدوها في 42 دولة بـ 21 لغة، في بعض التقديرات، إلى أكثر من 60 مليون شخص.

تبدأ رحلة فيلم «البؤساء» الموسيقي الغنائي العام 1815، بعد 26 عاما من اندلاع الثورة الفرنسية، حيث عادت الملكية وعاد معها الظلم والفقر والجوع. بين أمواج البحر المتلاطمة، حيث يقوم السجناء، في مشهد آسر، بتعويم سفينة عملاقة، والسجّان- ممثل السلطة في سجن تولون- يطل عليهم من عل، بينما تنطلق حناجرهم تغني بأصوات مليئة بالحزن والغضب لحن look down "اخفض بصرك" تعبيرا عن سخطهم على السلطة وما تمثله. ويتميز بين السجناء جان فالجان (يقوم بدوره هيو جاكمان) الشخصية الرئيسية في الفيلم.

مجرم خطير

دخل فالجان السجن بعد أن شرع في سرقة رغيف ليسد جوع ابن أخته، محكوما عليه بخمس سنوات، لكن ثورته على النظام ومضاعفة المدة مع محاولته الهرب مرّات دفعته أن يقضي 19 سنة في السجن! حارس السجن جافيير (راسل كرو)، يسلمه قرار إطلاق سراح مشروط، يفيد بأنه كان سجينا خطرا لفترة طويلة، الأمر الذي يحرمه فرص العمل أو حتى إيجاد مكان يبيت فيه، ليكتشف أنه ما زال سجينا على رغم خروجه من وراء الأسوار.. يلفظه الجميع باستثناء أسقف يرق لحاله، ويدعوه إلى الاحتماء في بيته من زمهرير البرد وغزير المطر، ويقدم له ما ظل محروما منه قرابة عقدين من مأكل ومشرب، قبل أن يمنحه سريرا لينام.

سخط فالجان على الظلم الذي يلاحقه يدفعه إلى سرقة مجموعة من أواني الأسقف الفضية، والهرب بها. الشرطة تلقي القبض عليه، وتعيده إلى منزل الأسقف مهددا بالعودة إلى غياهب السجن من جديد. لكن المفاجأة أن الأسقف راح يؤكد للشرطة أنه هو الذي أهدى هذه الأواني لفالجان، بل ويمنحه معها شمعدانات فضية غالية الثمن، ليبدأ بها حياة جديدة، مؤكدا له أن روحه ما زالت بريئة على رغم كل شيء. يهز فالجان موقف الرجل الذي أطعمه وحماه من السجن مجددا.. يأكل الندم «المجرم» ويناجي نفسه بلحن مؤثر Valjean's Soliloquy، يؤنبها تارة، ويتعهد لها أخرى، بأن يتغير ولا يعود أبدا إلى ما كان عليه.. يمزق ورقة إطلاق سراحه المشروط، ويقرر أن ينطلق في شخصية جديدة ليبدأ حياة أخرى.

شخصية خيرة

وبعد ثمانية أعوام يظهر فالجان وقد شق طريقه ليصبح عمدة بلدة مونتروي سورمير، وصاحب مصنع يحظى باحترام الجميع، يحاول إشاعة القيم الإنسانية في البلدة. تكد في مصنعه امرأة جميلة تدعى فانتين (آن هاثوي) من أجل الإنفاق على ابنتها. يقودها رفضها مراودات ملاحظ العمال ووشاية زميلاتها بإعالتها لابنة متخلى عنها، إلى الطرد بشكل متعسف، لتحرم من مصدر رزقها الوحيد لإعالة ابنتها، التي تعمل في الواقع خادمة لدى زوجين شريرين جشعين يديران حانة. ولا تجد فانتين أمامها سوى أن تبيع شعرها وعددا من أسنانها مقابل سنتات لتتمكن من الإنفاق على ابنتها، قبل أن تضطر للعمل فتاة هوى.

ترفض الذهاب مع أحد النبلاء، وتحاول الاعتداء عليه، مما يدفع الحارس القديم جافيير الذي ترقى إلى رتبة ضابط لاحتجازها، وهنا يأتي فالجان لتسوية مشكلتها، فيتحرك كبرياؤها في لحظة ضياع وشعور بفقدان كل شيء، لتبصق في وجه العمدة لأنه لم يُغثها لحظة طردها المتعسف من مصنعه، كما اعتدت على النبيل الذي يقتات على لحوم الفقراء.

ينقل العمدة فونتين إلى المستشفى لتلقي العلاج. لكنه يقع في معضلة كبيرة، حيث يراود الشك حارس السجن القديم جافيير في أنه السجين الهارب، ولا تمنع محاولة فالجان إخفاء شخصيته الحقيقية سيل شكوك الحارس القديم تجاهه.

يصل إلى علم جافيير أنه قُبض على الهارب جان فالجان وأنه يحاكم، فيذهب للاعتذار للعمدة لأنه شك في أنه هو جان فالجان، فيبدي العمدة تسامحه، ويذهب إلى المحكمة ليعترف بأنه هو جان فالجان، وليس ذلك الرجل المسكين الذي يشبهه. لكنه يفر مرة أخرى إلى المستشفى ليجد فونتين تلفظ أنفاسها قبل رؤية ابنتها كوزيت، فيعدها برعايتها. ويذهب لاستعادة الصغيرة من حانة السيد والسيدة تيناردييه (ساشا بارون كوهين وهيلينا بونهام كارتر)، اللذين دأبا على استغلالها- مع والدتها- مقابل إيوائها، بينما تحلم بـ «قصر فوق الغيوم»، فيه غرفة ملأى بالألعاب، لا تضطر فيه للعودة إلى الأرض. يدفع فالجان ما يطلبانه من أموال طائلة ويستعيدها.

يلجأ جافيير إلى سطح بناية، ليتعهد أمام الرب بالقبض على الهارب من العدالة، مقسما بأن بالا لن يهدأ له إلا بعد إحقاق الحق والقبض على غريمه، في أغنية ومشهد خلاب بعنوان «نجوم».

الثورة الفرنسية

يتبنى فالجان كوزيت ابنة العاملة البائسة فانتين، لشعوره بالاشتراك في الظلم الذي وقع عليها عندما طردت بشكل متعسف من مصنعه. وبعد مرور تسع سنوات عاشتها الأبنة المتبناة في كنفه ورغد عيشه تبدأ ثورة الطلاب العام 1832، تلتقي كوزيت (آماندا سيفريد) بالشاب الثوري ماريوس بونميرسي (إيدي ريدمين)، الأمر الذي يدخلنا مباشرة إلى قلب انتفاضة 1832 الشعبية الشهيرة في فرنسا، التي قادها ماريوس وأمثاله من الشباب الثوري المتعلم.

اندلعت الانتفاضة في 5 يونيو 1832، وتزعمها دعاة الجمهورية لإسقاط الملك لويس فيليب، الذي أجلسه على العرش من اعتبرهم الثوار لصوص ثورة 1830، بعد إسقاط الملك شارل العاشر. أغضب ذلك الجمهوريين الذين رأوا أن الأمر مجرد إحلال لملك ظالم مكان آخر، واعتبروا أن ثورتهم سرقت على أيدي مجموعة من الانتهازيين، وأن دماءهم سالت هدرا على المتاريس التي أقاموها في الشوارع 1830 ليقاتلوا قوات الملك من ورائها. وسيطر الغضب أيضا على البونابرتيين الذين كانوا يتباكون على ضياع إمبراطورية نابليون، كما على أدعياء دعم "السلطة الشرعية" الذين كانوا يسعون لإعادة العرش إلى أسرة بوربون الملكية، التي ينتمي إليها شارل العاشر عن طريق تنصيب خليفته الشرعي هنري (كونت شومبور).

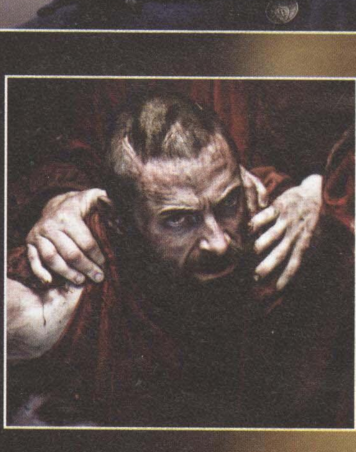
ويعكس ذلك كله مدى عمق التشتت السياسي الذي كانت تعيشه فرنسا في ذلك الوقت، إذ إنها لم تكن أمة منقسمة على نفسها فقط، بل كانت تمر أيضا بأزمة اقتصادية حادة، وكان البسطاء يعانون الفقر والجوع فضلا عن الظلم والقهر، تحت حكم لويس فيليب وحاشيته. ولم يكن يقف في صفوف الشعب سوى الجنرال لامارك، الذي ظل يجاهر بتأييده الحركات الجمهورية ليس في فرنسا وحدها، بل في كل أنحاء العالم. وكانت وفاته شرارة اندلاع انتفاضة يونيو، والعودة لإقامة المتاريس في الشوارع لقتال قوات الملك، إلا أن الثورة الجديدة فشلت وانتهت بعد يومين فقط بمقتل 93 شابا، وإراقة بحر جديد من الدماء، لأن تعاطف رجل الشارع لم يكن كافيا، مع وصول القمع والقهر من جانب رجال الشرطة ورموز السلطة إلى قمة البطش والعنف.

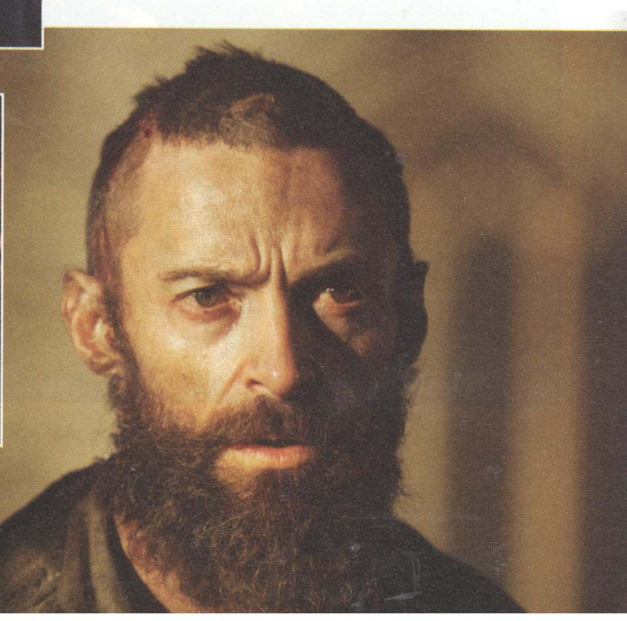
حب كوزيت الفاتنة من أول نظرة كاد يدفع الشاب ماريوس للتخلي عن المشاركة في الثورة مع زملائه، الذين يقدمون استعراضا ثوريا رائعا بعنوان «أحمر وأسود». الأحمر يتخذه الشباب علما لثورتهم، ويرمز إلى لون الدماء التي يقدمونها في سبيل الحرية، أما الأسود فرمز الظلم والفقر والاضطهاد والعصور المظلمة.

يقع فالجان في حيرة ويتمنى في البدء لو يموت الثائر الذي يعشق ابنته حتى لا يختطفها منه، لكنه بروحه السامية وإنسانيته العميقة، ينقذه من القوات الفرنسية لدى قمعها للثوار. يتعرض منزل فالجان للسرقة فيعتقد أن جافيير يقتفي أثره فيهرب.. يقف اختفاء جان فالجان عائقا بين كوزيت وحبها ماريوس، وتقف إيبونين ابنة السيد والسيدة تيناردييه إلى جانبهما في هذا الحب على رغم حُبها الجارف لماريوس، فهي تعلم أنه حب من طرف واحد، وأن من لن يكون يوما لها سيكون لغيرها، وتُعبر من









خلال أغنية On My Own «وحدي» عن هذا الحب وتضحيتها من أجل ماريوس، حيث تموت بعد ذلك خلال الثورة وهي تحميه من طلقات النار.

الأمل

يدرك فالجان أن حب ماريوس هو طوق نجاه كوزيت، فيذهب بحثا عنه ليجد الطلاب وقد اعتقلوا جافيير الذي حاول التجسس على ثورتهم، فيأخذه متعهدا لهم بالقصاص منه، ولكنه يطلق سراحه.. وعلى رغم ذلك لا يلبث جافيير يسعى لإنجاز مهمته المقدسة، وهي القبض على فالجان، فإعادة القبض على السجين الهارب رأس القضايا التي يهتم حتى النهاية بتسويتها.

ينقذ فالجان ماريوس بسحبه وهو مغمى عليه عبر المجاري.. جافيير يظل يسعى لإنجاز مهمته المقدسة، ويتعقب غريمه حتى بعد أن أنقذه من أيدي الثوار، وصار مدينا له بحياته.. يهدد فالجان بإطلاق النار عليه إذا لم يمتثل للقبض عليه، لكن فالجان لا يعيره انتباها.. يعجز جافيير عن إطلاق النار.. ويقوده الصراع بين الدين الثقيل و«المهمة المقدسة» إلى الانتحار وفاء للتصور الذي يعجز أن يتنازل عنه حتى بعد انكسار روحه أمام غريمه. فلجان يبلغ ماريوس بعد انقاذه بالحقيقة، طالبا منه ألا يبلغ كوزيت بما صارحه به، لأنه سيختفي حتى لا يتسبب في ضرر لها. ينتهي الفيلم بزواج كوزيت وماريوس، والسيد والسيدة تيناردييه يبلغان بأنهما رأيا فالجان يسحب قتلى في المجاري ويذكران المكان الذي اتجه إليه، ويرى ماريوس الدبلة التي سرقاها من يده حين كان مغمى عليه، فيفهم أن من أنقذه هو فالجان.. يذهب ماريوس وكوزيت إلى الدير الذي يقيم فيه فالجان. وتظهر روح فانتين مرة أخرى في لحظة وفاته لتصحبه إلى السماء، ويبدي فالجان ندمه الشديد على المسار الذي اختطه في بداية حياته ويدعو الله ألا يلفظ نفسه الأخير إلا بعد أن يكون قد كفر عن كل آثامه وذنوبه. يموت جان فالجان وهو مطمئن وراضٍ عن نفسه، وعن مصير كوزيت التي يعتبرها أجمل شيء ارتبط به في حياته، ويلتحق بروح فونتين تاركا دموع كوزيت تنسكب في حديقة الحب التي راحت ترويها في رفقة خطيبها موريس. ووراء المتاريس يجمع المشهد الختامي أرواح الراحلين- ومنهم فالجان وفانتين وإيبونين والأسقف وأصدقاء ماريوس- مع شباب الثورة والمواطنين البسطاء، يحملون العلم الفرنسي ويغنون للحرية، ولغد قريب سيأتي حاملا العدل والمساواة في ذروة سينمائية بالغة التأثير.

الفكرة المحورية

هكذا اختار فيلم «البؤساء» الموسيقي أن يقدم لنا على المستوى الفكري جدوى الصراع بين منطقين في التعامل مع الناس.. المنطق الجامد الأصم في مواجهة المنطق الإنساني الحي.. المنطق الجامد يقول إن حماية المجتمع وتطوره لا يتأتيان إلا بالتزام صارم بقانون قاطع باتر، بينما يأخذ المنطق الحي بعين الاعتبار الديناميات الإنسانية، منطلقا من أن روح الفرد بريئة بالأساس، وأن العدالة الاجتماعية شرط واجب لتجلي تلك البراءة، كما لإقامة القانون. فمع شخصية جافيير نحن أمام رجل سلطة يقدس نصوص القانون التي يرى أن تطبيقها الميكانيكي الحرفي هو الشكل الوحيد الممكن للعدالة.. السارق يدخل السجن، ومن يحاول الهرب من السجن تضاعف عقوبته، ومن ينه العقوبة ينبغ تحذير المواطنين منه خوفا من أن يكرر جريمته معهم، من دون إضمار كراهية خاصة لجون فالجان.. مجرد التزام حرفي بالقانون وإصرار على تطبيقه وإن جرى تجاهل روحه، وتجاهل ما يمكن أن يقدمه احترام هذه الروح، كما حدث في واقعة الأسقف.

السيناريو

لقد كان المعتاد النظر إلى أن الحوار المغنى ينتقص كثيرا من قيمة مثل هذه المضامين الفكرية مع انتقاصه من الإمكانات السينمائية والدور الفني الذي تلعبه أدوات الفيلم الأخرى، ولأن قيود الغناء تذهب بكثير من الفكر والمنطق بل والسحر.. غير أن هذه القناعة تتبدل مع «البؤساء» تماما، إذ اختط لنفسه على النحو «الأوبرالي» الذي اتخذه طريقا ابتعد به عن الشكل الذي قدمت به الرواية في السينما من قبل. إن الذين جاؤوا الكلام بالموسيقى في أول الدهر، إنما جاؤوا بها لمّا لحظوا ما تضفيه من حسن الأداء عليه، أي أنهم أسعفوا الكلام بالموسيقى للارتقاء به. وما برحت الموسيقى واحدة من أجلّ أدوات التعبير عن خوالج النفس البشرية، ناهيك عن التأثير في الناس. لقد ألم ويليام نيكلسون بأبعاد المسرحية الموسيقية الشهيرة وأمعن في دراسة أسباب نجاحها مع الذكرى الـ 25 لعرضها، وخلص إلى كتابة سيناريو بارع اعتمادا عليها، منطلقا من تفهم كامل لطبيعة الفيلم السينمائي ودور أدواته، وتجلى ذلك في جمل الحوار القليلة التي ربطت أغنيات العمل فصنعت منه قصيدة شجية ولحنا جميلا طويلا، كما اتسم العمل- على رغم الغناء- بواقعية أخاذة وتوجت أحداثه بمصداقية تثير الدهشة.

الإخراج

وقد نجح المخرج في اختيار نجوم العمل بالأدوار الخاصة التي أوكلت إليهم. ففي الأفلام الموسيقية، عادة ما يسير العمل بحوار عادي، قبل أن يُقْطَع باستعراض وأغنية. المخرج توم هوبر لم يفعل ذلك، وقدم فيلمه بشكل أوبرالي موسيقي منساب لا يتوقف. لا يوجد اعتماد على حوار عادي، ولا يوجد استعراضات مُنفصلة.. استنطق الممثلين حوارا مغنى اتسم بسلاسة ونعومة ورقة ناهيك عن الصدق، بينما وظفت الألحان في خدمة الأحداث ليمضي العمل في انسياب وتدفق موسيقي كامل، ومن هنا كان قرار توم هوبر بخوض تجربة فريدة في صناعة السينما بأداء الأغنيات بشكل حي خلال التصوير الفعلي للمشاهد أمام الكاميرا مباشرة، حتى تخرج بتلقائية، والإصرار على أن يغني الممثلون بأنفسهم. ولذلك وجدناه يختار ممثليه من أصحاب الأصوات القوية، معتمدا على أبطال سبق لهم الوقوف على



مشهد من الفيلم



قدم المخرج توم هوبر تحفة درامية رومانسية

خشبة المسرح، ويتمتعون بقوة الصوت مثل هيو جاكمان، راسل كرو، آن هاتاواي، أماندا سيفريد وغيرهم، وقد أوفوا جميعا بالغرض، وحقق المخرج في ذلك الجانب نجاحا مبهرا.

ونجح هوبر في عمله الغنائي في تركيز الكاميرا على وجوه الفنانين، من دون وجود لكورس خلفي أو ممثلين آخرين، لجذب المشاهد، وخلق سياق يشعر معه أنه يحيا وحده مع الممثل، فيذوب في سحر اللحظة، وتتملكه المشاعر نفسها التي يعيشها جان فالجان أو غيره من شخصيات الفيلم الأخرى: جافيير وفانتين وكوزيت.

هذا كما تعامل المخرج على نحو مميز طوال الأحداث مع «صراع القط والفأر» بين فالجان وجافيير، ففي كل لقطة يبدوان وكأنهما يقفان على خشبة مسرح، وليسا ممثلين في فيلم، يشعر المشاهد أنه جزء منها. وقد أفاد تعصب كل منهما بشدة لموقفه، والأداءات البرّاقة من هيو جاكمان وراسل كرو في جَعل الأمر حقيقيا إلى أقصى حد. صحيح أن نهاية جافيير بَدَت كخروج مُفاجئ لبطل أساسي من مَسرح الأحداث، إلا أن أزمته الأخلاقية كانت واضحة ولو على المستوى النَظري.

لقد تميز مخرج الفيلم توم هوبر في إنجاز عمل يتمتع بحيوية خاصة، وقدم لنا تحفته الدرامية الغنائية الرومانسية «البؤساء» مراهنا على رؤيته الخاصة، ومتمسكا بوجهة نظره في المعالجة السينمائية للرواية، على رغم المحاولات التي بذلت ليكون تجديده أن يقدم الفيلم بالطريقة المجسمة الثلاثية الأبعاد.. لكنه أدرك، على رغم ولعه بتلك التقنية الحديثة التي ذهب إليها أبرز المخرجين العالميين، أنها قد تتناقض مع تقديم فيلم جماهيري مثل «البؤساء»، إذ يجد البعض صعوبة معها، فحرص على أن يعتمد على تقنيات تقليدية تبدو عادية وإن عرف كيف يجعلها غاية في التأثير. ومن هنا أعطى رواية فيكتور هوجو حياة ثانية، ونجح في تقديمها بطريقة مميزة وجديدة.

وقد عزز من الواقعية الأخاذة تصوير جزء من الفيلم بعيدا عن بريطانيا، وبالتحديد في مدينة جوردون في جنوب فرنسا، حيث قام فريق عمل الفيلم ببناء مدينة كاملة بالشكل القديم على مساحة 50 فدانا، واستوحوا روح باريس القديمة من الصور التي أبدعها تشارلز مارفل لها قبل أن تُزال، وكان ذلك مما توج الأحداث بمصداقية تثير الدهشة.

وناهيك عن التوفيق في اختيار أماكن التصوير، التزم المخرج أساليب مقتدرة في التعبير البصري لا تخرجنا من تابلوه فني متفرد إلا لتسلمنا إلى تابلوه متفرد آخر، ما مجموعه 49 مقطوعة موسيقية مغناة بشكل بديع، تطفح عمقا شعوريا آسرا على مدى ساعتين ونصف الساعة، وكل ذلك في توليف بارع بين اللقطات الثابتة ونقيضتها المتحركة برشاقة وسرعة، تختزل شوارع وأحياء ومدنا وأزمنة وعوالم.

وضاهتها في الإبهار اللقطات الخارجية التي تجلت روعتها في مشاهد المواجهات والحوارات العاصفة والأغاني القوية المعبرة وسط البرد والمطر والضباب، مع ما تجلى من قدرة فائقة على تحريك المجاميع وتكوين كادرات تلعب فيها الأضواء والظلال دورا جماليا أخاذا، مما جعل التشويق لا يغيب عن الفيلم لحظة واحدة على الرغم من المعرفة الكاملة بالأحداث وكيفية تطورها مسبقا.



آن هاتاواي

التمثيل

ويستحيل أن ننهي هذه العجالة عن "البؤساء" من دون إشارة إلى التمثيل.. لقد لعب هيو جاكمان دوره، بكل تحولاته وانقلاباته، بمهارة ولياقة ومرونة وقدرة فذة على التلون والتوحد. فقد كان إحساسه الداخلي يفيض على روحه وملامحه وحركة جسده وكل خلاياه عبر تحولاته من سجين ذليل إلى متسول فقير، إلى لص هارب، إلى ثائر على القانون، إلى رجل قادر وإلى إنسان رحيم، إلى مطارد من جديد وإلى راغب في الحياة والحرية لهدف نبيل، وإلى زاهد في كل شيء ومستسلم للمصير.. ولم يكن جاكمان في أدائه للدور متمكنا فقط، بل كان أيضا ضابطا لإيقاع الأداء التمثيلي في الفيلم كله.

كما أن آن هاتاواي التي تلعب دور فانتين قدمت أداء كبيرا على رغم قِصر دورها، وأقنعت الجميع بأنها تلك المرأة البائسة التي تضحي بكل شيء من أجل توفير المال لابنتها. ووصف البعض أداءها بالساحق، وبأن وجهها المعبر فاق في تأثيره أي أداء مسرحي قدم من قبل عن هذه الرواية. لقد أبدعت في تجسيد معاناة إمرأة تعيش أقسى الظروف، خاصة وهي تقدم أغنية I Dreamed a Dream (حلمت حلما)، فقد عاشت بمشاعرها الأغنية، حتى أنها باتت تكرر: «أنا أبكي كلما شاهدت الفيلم، خاصة هذا المشهد منه». وأبدعت آن هاتاواي في أدائها مشاهد بيع شعرها وأضراسها قبل أن تُدفع دفعا إلى بيع جسدها، وبرعت في تجسيد كبريائها في لحظة ضياع وشعور بفقدان كل شيء، حين حاولت الاعتداء على أحد النبلاء المقتاتين على لحوم الفقراء، ثم بصقت في وجه السيد العمدة الذي جاء للإفراج عنها، على رغم أنه لم يُغثها لحظة طردها المتعسف من مصنعه.

وكان هُناكَ حضور لافت للغاية من هيلينا بونهام كارتر وساشا بارون كوهين في الخَط الكوميدي الذي تخلل ما يَحدث من مآس، وقد استطاع هوبر توظيفهما بشكل موفق، على رغم ما بدا في بعض اللحظات من ظهورهما- مع الاحتفاء بشخصيتهما- على نحو يتسم باللطف وخفة الظل، بينما كان المفروض أن يمقتهما الجمهور لأفعالهما الشريرة.

وعلى رغم روعة العديد من الأغنيات فإن أداء ماريوس (إيدي رادميني) في أغنية Empty Chairs at Empty Tables (كراسي وطاولات فارغة)، والتي يتحدث فيها مع أصدقائه الذين ماتوا خلال الثورة، ويتذكر خلالها نقاشاتهم على هذه الطاولات وفي تلك الزوايا والأحلام التي رسموها لثورتهم، بلغ ذروة الإجادة.

المدهش حقا أن تنطلق قصة من القرن التاسع عشر لتصيب قلب القرن الحادي والعشرين، ولتكون مناسبة له تماما، كأنها كتبت بالأمس، والسبب بسيط وهو امتلاك الرواية عناصر تماس صادقة مع تجربة الإنسان منذ بدء الخليقة، وأن قضايا الظلم والقهر والقمع والحياة والموت والحب واحدة في جميع العصور، خاصة إذا تناولها عملاق مثل الأديب الفرنسي فيكتور هيجو، في عمل من تلك الأعمال التي تظل حاملة لأسرار خصوصيتها وخلودها على مر الزمن.

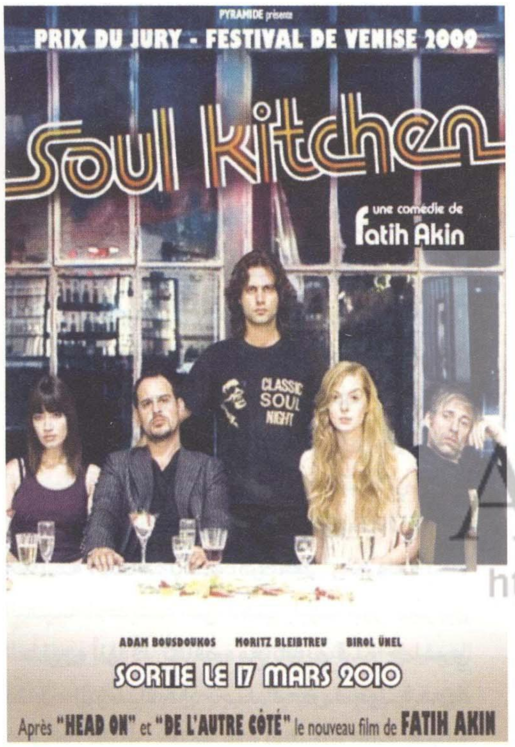
وقد ضمن تركيز السيناريو والمخرج على غياب العدالة الاجتماعية وصراع البشر من أجل البقاء تعاطف المتلقي الكبير، مع بحث الإنسان الأزلي عن المنطقة الذهبية التي تحفظ للعدالة قيمتها من دون التخلي عن الرحمة.. عن تطبيق القانون مع أخذ جوهر العدالة بعين الاعتبار. ومع الرسالة التي تدعو إلى الحرية والحب ونبذ الكراهية ولا تخلو من التأكيد على ضرورة الإيمان والتكافل والعدالة. ومع ثورة الشباب الفرنسي، بالذات مع بارقة الأمل التي يجسدها الفيلم من خلال علاقة الشاب الثوري ماريوس وحبيبته كوزيت.

كرمته ألمانيا بجائزة «بيتر فايس» ورشح للأوسكار ونال جائزة «الدب الذهبي»

المخرج التركي الألماني فاتح آكين .. وسينما ما بعد الحداثة

كرمت ألمانيا، خلال شهر نوفمبر لهذا العام، المخرج السينمائي فاتح أكين بجائزة «بيتر فايس» الخاصة بمجالات الأدب والمسرح والفن والسينما، حيث يعتبر أكين، ذو الأصول التركية، واحدا من أهم المخرجين الشباب المعروفين في أوروبا بتركيزه على إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب، ومقاربة هذه العلاقة فنيا وإنسانيا، بعيدا عن أي نظرة أيديولوجية أو سياسية، فأعماله لا تعتبر انعكاسا للواقع بل هي قطعة من الواقع ذاته، تنبض بالحياة والآمال والأحلام الإنسانية.

يمزج أكين بين أصالة الشرق بموضوعاته وسيره وعاداته ورؤاه مع المعاصرة الغربية وتقنياتها وشخصياتها، وبذلك يمكن تصنيف سينماه ضمن «سينما ما بعد الحداثة» حيث الحكايات التي تجتاز الجغرافيا والتاريخ، وتضافر حياة الشخصيات في الغرب والشرق، والانغماس بتفاصيل الحياة وتعقيداتها، وفق رؤية تتناغم مع تعدد الانتماءات الثقافية والاجتماعية، وهو ما دأب عليه منذ بداية مسيرته الفنية العام ١٩٩٧ حين قدم أول أفلامه الروائية الطويلة «موجز وبدون ألم» الذي رصد حياة المهاجرين في ألمانيا إلى فيلمه «على الجانب الآخر» العام ٢٠٠٧، الذي رشح لجائزة الأوسكار كأفضل فيلم أجنبي، وحصل عنه على الجائزة الأولى لكتابة السيناريو بمهرجان كان السينمائي في العام ذاته.



عماد مفرج

ناقد سينمائي - باريس

تمتاز رؤية أكين الإخراجية بواقعيتها وعدم التكلف وتحميل الشخصيات ما يخالف واقعها أو صفاتها، فهي تترصد المشاعر الإنسانية وعمقها وصدقها وتناقضها لدى الشخصيات «الهامشية» التي تنتمي إلى الجاليات المهاجرة في أوروبا، وتتنازعها قيم المجتمعات الأصلية للمهاجرين، والتي حملها الآباء معهم من الشرق، وبين أجيال شابة تحاول التآلف مع قيم المجتمعات الغربية. حكاية أفلامه هي حكايته الشخصية، شخصيات أفلامه تحمل جزءا من شخصيته، كمحاولة حثيثة في خلق عالم بديل يوازي عالم الذكريات والحنين، حيث البحث عن الذات من خلال ذات الآخرين، بأسلوب سينمائي مميز، يبتعد عن الاستعراض والثرثرة السينمائية الزائدة، وهكذا تأتي مشاهده الواقعية متقشفة وملأى بالانفعالات الإنسانية السامية، تميزها الحرفية والتناغم البصري الأمثل. مقايضة العنف بالحب، والحنين بالسلام والصفاء، هي رسائل لا تغفل عنها أفلام آكين، التي تتميز بحضور خاص وهي تحاول تجسير العلاقة بين الشرق والغرب، ورصد مكامن القلق ونقاط التلاقي والافتراق بين الثقافتين.

من أفلامه:

«موجز وبدون ألم» 1997، أول أفلامه الروائية الطويلة التي عززت من مكانته كمخرج جديد على الساحة الأوروبية، حيث أوجز آكين في هذا الفيلم سيرة حياة ثلاثة أصدقاء في مدينة هامبورغ بألمانيا، التركي غابريل والصربي بوبي واليوناني كوستا، ثلاثة مهاجرين يحترفون الجرائم الصغيرة، كرد فعل لإثبات الهوية المضطربة والمهاجرة بأسلوب تدميري يوازي قسوة الحياة الحديثة وظلمها وسحقها للمهمشين.

يخرج غابريل من السجن مقررا تغيير حياته بشكل جذري للعيش بسلام والكف عن العنف والإجرام، تحولٌ خالٍ من أي شعور بالندم، تفرضه التجربة وطبيعة الحياة الحديثة، ومع تواتر



مشهد من فيلم «عبور الجسر»

الأحداث، يجد البطل نفسه مدفوعا إلى ممارسة العنف لتصحيح أمور حياته، لكنه يؤثر الألم على أن يعود إلى السجن، في النهاية يحاصره عنف أعز أصدقائه، مكتشفا أن دوامة العنف الخفية تلف مفاصل ومواضع كثيرة في المجتمع. ويتعرض للضرب العنيف على يد رجال المافيا أمام صديقيه المتعاونين معهم، اللذين يدفعان حياتهما ثمنا للتعاون مع المافيا بعد تعرضهما لخديعة سلب الأموال العائدة لرجل المافيا، أما غابريل فقبل أن ينتقم لصديقه ويحجز لنفسه تذكرة سفر إلى إسطنبول من دون عودة.

الفيلم معتم، كما لو أنه يجري في الشوارع الخلفية، أو في الأمكنة الضيقة والأكثر إهمالا. يصعب أن يرى المرء ألمانيا بعالمها الساحر والجميل، على تلك العتمة والخواء الذي يستنزف عالم الهامشيين، والمهاجرين على وجه التحديد.

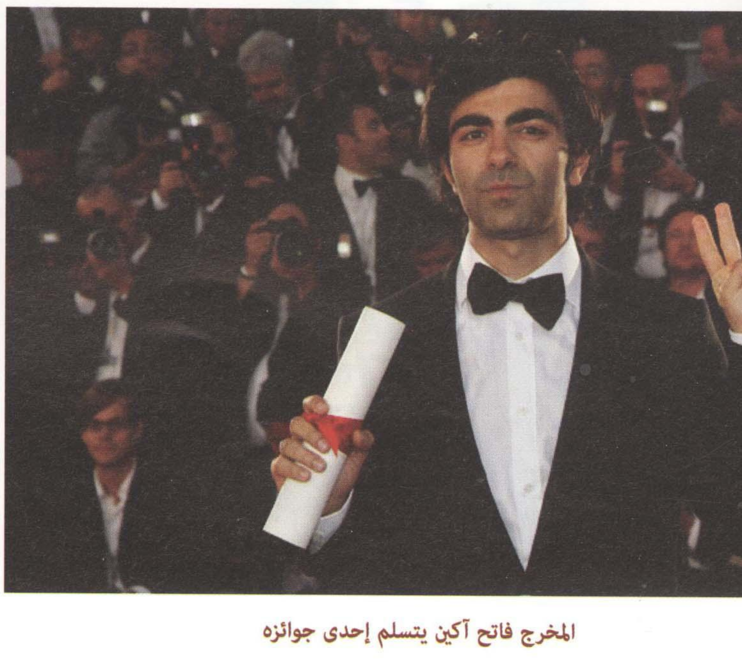
الفيلم الذي حصد جوائز أوروبية عديدة مثل مهرجان لوكارنو، يسلط الضوء على حياة أجانب ما زالوا يعايشون الواقع الأوروبي بمنظومتهم الأخلاقية والفكرية، من دون أن يستطيعوا الاندماج بشكل كلي وتناسي مرجعياتهم السابقة، وهنا أيضا لا يدخل اكين في المجازفة بالبعد الفني والبحث عن الصيغ النظرية والأفكار المسبقة لهذا الوضع بقدر ميله إلى تقديم الحياة كما هي الآن، واقعية متجانسة مع ذاتها في الظاهر ومتباينة وإشكالية في الجوهر.

يركز آكين من خلال هذا الفيلم على وحدة المصير الإنساني، محاولا إيصال رسالة إنسانية مغزاها أن الجميع يخرج من معترك الحياة، خاسرا حينما ينساق وراء مصالحه وأهوائه الشخصية فقط.

تابع آكين مسيرته الفنية والإخراجية بمزيد من الأفلام مثل فيلم «في تموز» (2000) و«غفلنا عن العودة» (2001) و(سولينو) «2002» الذي صور فيه سيرة عائلة إيطالية هاجرت إلى ألمانيا الاتحادية حاملة معها البيتزا والباستا، وهو فيلم عن الحنين والنجاح المهني المتعدد الجوانب، ذو فكرة جديدة، وإن لم يحقق النجاح المنتظر إذ وصفه معظم النقاد بالسطحية، فإنه حاول تقديم صور عن حياة المهاجرين بسياق كوميدي لا يخلو من الغرابة أحيانا.

قدم آكين فيلمه الرابع «ضد الحائط» في العام 2004 الذي نال عنه جوائز عديدة، بما فيها جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين السينمائي، وجائزة أفضل فيلم، وجائزة الجمهور في حفل الجوائز السينمائية الأوروبية في العام 2004، تناول الفيلم موضوع الحب كقيمة إنسانية وعلاقته مع القدر الذي يحكم المصائر على رغم القوة والرغبة في التغيير.

تجري أحداث الفيلم الذي قدم صورة مثيرة للجيل الثاني من المهاجرين في ألمانيا. حيث يعيش شاهيت الألماني ذو الأصل التركي حياة



المخرج فاتح آكين يتسلم إحدى جوائزه



مع سلمى حايك في أحد المهرجانات

بوهيمية، يتكسب قوته اليومي من جمع الزجاجات الفارغة في ملهى ليلي، إلى أن يقرر التخلص من حياته، فيقود سيارة بأقصى سرعة ويصدمها بجدار لكنه ينجو من الموت، وفي أحد المصحات النفسية، يلتقي مع الفتاة (سيبيل) الألمانية ذات الأصل التركي أيضا والتي تعالج من محاولة انتحار.
تعرض عليه سيبيل الزواج الصوري للخلاص من العيش في بيت عائلتها المتزمتة بالتقاليد، مقابل أن تقوم بدفع نصف إيجار شقته الغارقة في القذارة، وبعد موافقته وتداخل تفاصيل حياتهما، يقع شاهيت في حب سيبيل لتأخذ الأمور بعدا مأساويا، حيث يسجن شاهيت بسبب جريمة قتل بينما تعود زوجته إلى تركيا، وعند خروجه ينطلق للبحث عنها، إلا أنها قررت أن تعيش حياة أخرى.
في العام 2005 أخرج آكين فيلمه الوثائقي «عبور الجسر»، واعتبر من أجمل الأفلام الوثائقية عن مدينة إسطنبول، إذ يقوم بالربط بين جملة من المتناقضات في المدينة الواقعة على طرفي «البوسفور»، من خلال الموسيقى والغناء، وتجارب الفنانين وعلاقتهم بالمدينة، وكيف أن هذا الجسر الرابط بين آسيا وأوروبا يصبح صلة التواصل الإنساني، راصدا تاريخ وحاضر المدينة عبر الموسيقيين وأنغامهم التي لا تكتمل صورة إسطنبول إلا بها.
كلل آكين تجربته السينمائية خلال العام 2006 بفيلم «على الجانب الآخر»، ساردا قصص شخصيات ألمانية وتركية، تتقاطع مصائرها وأحلامها التي تتجاوز الجغرافيا الطبيعية والأخلاقية لكل بلد، يربطها الحب والحنين والأحلام، كدلالة على وحدة المصير الإنساني في سياق قصصي ودرامي تجعل من موضوع الحب والوحدة والضياع موضوعا أخّاذا يرفع من قيمة الكفاح الشخصي وفسحة الأمل فيه، جامعا بين الجانب الإنساني للقصة وجانبها السياسي والديني ببراعة أثنى عليها النقاد.
الفيلم بني بشكل رائع، معتمدا على مبدأ التذكر والربط المتناسق بين عدد من القصص. كما تميز بالاختيار الناجح للممثلين وعلى رأسهم هَنا شيجولا، الفنانة الألمانية الشهيرة التي قدمت العديد من الأفلام مع المخرج الألماني المشهور راينر فيرنر فاسبيندر.
حصل هذا الفيلم على جائزة أحسن سيناريو في مهرجان كان السينمائي في العام 2007، ورشح في العام ذاته لجائزة أوسكار كأفضل فيلم أجنبي، ونال جائزة أفضل مخرج في مهرجان أنطاكيا السينمائي، كما أنه حقق إيرادات كبيرة بألمانيا وتركيا.

حياته:

يعد فاتح آكين المخرج الألماني ذو الأصول التركية، اليوم من أفضل وأشهر المخرجين بألمانيا وتركيا، حيث حازت أفلامه العديد من جوائز المهرجانات العالمية وهو من مواليد مدينة هامبورغ الألمانية سنة 1973، وينتمي إلى عائلة تركية قدمت من منطقة البحر الأسود.
شغف آكين بالسينما بدأ في سن مبكرة من عمره، عندما كان نظام عرض الأفلام منتشرا بشكل كبير بالمدارس في أوروبا، وخلال هذه المشاهدات استطاع أن يبلور ذاكرة ملأى بالمشاهد واللغة البصرية، ويصل بها إلى خلق لغة بصرية خاصة به، تمزج بين صفاء الطبيعة التركية وأصالتها وتسارع الحضارة الغربية وقساوتها.
انتسب إلى كلية الفنون الجميلة بهامبورغ وكان له 21 عاما حيث درس السينما وفنونها، وشارك أثناء الدراسة بدور متواضع في مسلسل تلفزيوني. ما لبث أن قام في العام 1995 بإخراج أول أفلامه القصيرة بعنوان «أهوانت»، وحاز هذا الفيلم جائزة أفضل فيلم قصير بمهرجان هامبورغ الدولي للأفلام القصيرة.
نفذ أول أعماله الإخراجية في العام 1998 بالفيلم الروائي الطويل «صدمة قصيرة وشديدة» الذي نال عنه جائزة الفهد البرونزي من مهرجان لوكارنو السينمائي الدولي في سويسرا، وجائزة السينما البافارية كأفضل مخرج.
تخرج العام 2000 في جامعة هامبورغ بألمانيا، وبدأ طريق الشهرة العام 2004 حين حصل على جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين. مسيرته الفنية حافلة اليوم وينتزع عبر أفلامه إعجاب الجماهير والصحافة الدولية.


ولد في مدينة هامبوزغ الألمانية عام 1973


شغف بالسينما في سن مبكرة من عمره

لم يعد أمام الموسيقيين خيار سوى التكيف مع إيقاع عصر المعلومات

الموسيقى والتحولات الرقمية.. رهانات جديدة

تتبوأ الموسيقى مكانة مهمة ضمن فنون التعبير الرقمي بمختلف الوسائط الحديثة، وبشبكة الويب خاصة. وتجد مختلف الفعاليات والمهن الموسيقية ضالتها في الإمكانات الهائلة التي تتيحها التكنولوجيا الرقمية، في مختلف المراحل والعمليات التي يمر بها العمل الموسيقي، بدءا من الفكرة، وصولا إلى النشر والإشهار والتسويق. لم تعد الطرائق التقليدية مجدية للاشتغال في هذا المجال الآن، كما في باقي مجالات الإبداع الأخرى. وأصبحت التحولات الرقمية تطرح أمام العاملين في النغم الحاجة إلى تأهيل الحقل الموسيقي برمته من أجل مواكبتها.
تبرز المعرفة المعلوماتية في صدارة هذه الحاجة. ويتطلب نجاح العمل الموسيقي الحرص على الابتكار والتجديد، في إطار من التواصل والتفاعل مع دوائر المبدعين الموسيقيين، في العالمين الواقعي والافتراضي. وقد اتخذ الاتجاه نحو العالمية منحى يرمي إلى إبراز الخصوصية النغمية والإيقاعية، في ظل المثاقفة الموسيقية باعتبارها تبادلا متفاعلا للتأثير، أو تحت رحمة التثاقف الموسيقي، عندما يتعلق الأمر بممارسة التأثير الكاسح لثقافة موسيقية على أخرى. يدعونا هذا إلى الحديث عن تطوير كفايات الاختيار لدى ناشئتنا لتمتين مناعتهم الثقافية الكفيلة بالحفاظ على هويتنا الموسيقية. لكن أخطر تحد غدا يواجه المبدعين الموسيقيين آفة القرصنة في غمرة الثورة الرقمية. وهو ما أفرز الحاجة إلى العمل التشاركي في هذا المجال، وتنسيق مختلف الجهود لمحاربة هذه الظاهرة الخطيرة.



عبد القهّار الحَجّاري
باحث في علم الموسيقى - المغرب

لا يمكن للموسيقي أن يكون مسايرا لروح العصر، ما لم يكن قريبا من صورة التحولات الرقمية الجارية في عالم اليوم. وهذا راجع إلى ارتباط الموسيقى، تصورا وإبداعا وإنتاجا وتلقيا بوسائط رقمية غاية في التعقيد والدقة والفعالية، خاصة ما يتعلق منها بالحواسيب وشبكة الويب. ولذلك لا يمكن تصور أبسط مواكبة لهذا الواقع الجديد من دون مواكبة معرفية تنهض على امتلاك حد أدنى من المعرفة المعلوماتية.

يحتاج التأليف الموسيقي إلى كفايات عالية للتوسل بالوسائط الرقمية وبرمجياتها الفعالة والمتطورة باستمرار. وقد أصبح بإمكان كل موسيقي محترف أو هاو اليوم أن ينشئ استديو مصغرا في مكتبه، بفضل توفر الحواسيب ومختلف الأجهزة الصوتية والمرئية.. من شأنه أن ييسر له عمليات التأليف والتوزيع والتسجيل والمعالجة الرقمية، فضلا عن إمكانات هائلة لتوظيف المؤثرات. ويستفيد الموسيقي من كل هذا بفضل العديد من البرمجيات لكتابة الألحان وتأليف الانسجامات وقراءة النوتة وترجمة الجمل الموسيقية الواردة إلى الحاسوب من آلة موسيقية رقمية، كالبيان الرقمي الذي يعرف أجيالا جديدة، من بينها تلك التي تدعم السيكاه والإيقاعات الشرقية.. علاوة على ما تتيحه شبكة الويب من مساحات غير محدودة لتقاسم الملفات وتنسيق العمل بين الموسيقيين عن بعد، والقيام بالدعاية والإعلان للمنتوج الموسيقي وتسويقه.

الابتكار والتجديد

تغير إيقاع الحياة في العصر الرقمي، ولم يعد أمام الموسيقي الطموح خيار غير العزف على وتيرة هذا الإيقاع. فقد اشتدت هيمنة الوسائط الرقمية على الحياة اليومية، وازدادت انتشارات زايدت الحاجة إلى المعلومة والمادة الفنية. تتنامى هذه الحاجة كي تستجيب للطلبات المتجددة للجماهير المتلقية المتفاعلة والعريضة عبر العالم. وتتسع في غمرة المنافسة الشرسة بين الفضائيات والمواقع الإلكترونية التي لا حصر لها والمتكاثرة بكثافة وسرعة. وتهدف هذه المنافسة إلى تقديم كم هائل من الأعمال الموسيقية الجديدة في أزمنة قياسية، لإحراز أحسن وصول إلى أوسع جمهور،

ومن ثم تحقيق أكبر انتشار من خلال أعلى نسب للمشاهدة في القنوات، وبلوغ ذروة الأرقام في عدادات مواقع الويب والوصول -بالتالي - إلى أعلى مستويات للربح المادي. ويفرض هذا الواقع على المبدعين الموسيقيين (كما على غيرهم من المبدعين أيضا) السعي الدؤوب إلى خلق الجديد على المستويين الكمي والنوعي، كما يضعهم أمام تحد صعب، يتمثل في تحقيق التميز عن الآخرين كشرط للاستمرار. ويبرز هذا التحدي أمام الموسيقي ليخلق لديه الحاجة إلى مقاومة عوامل النسيان والأفول التي تفرضها قوانين التطور الرقمي السريع. من بينها التقليد والتكرار والاجترار والتشابه مع الآخرين.. وتزدحم الفضائيات العربية بالفرق الموسيقية والأصوات الجديدة المتشابهة، لكن القليل منها هو الذي يبقى. ويكمن سر الاستمرار في فرادة موسيقية يتمتع بها العمل الموسيقي وأداء الموسيقي العازف والمغني، علاوة على تضافر عوامل النجاح المستمر الأخرى المرتبطة بالإنتاج والتسويق والدعاية وإدارة الأعمال الفنية.

التواصل والتفاعل والتشارك

يتسم العصر الرقمي بأنه عصر تواصل وتفاعل وتشارك بامتياز، وذلك لتقلص المسافة بين البشر بفضل تطور علوم الاتصال والثورة الرقمية. ولذلك أصبح لزاما على الموسيقي أن ينخرط ضمن شبكة للعلاقات الاجتماعية والفنية المتاحة بفضل الويب. إن هذا الانخراط نفسه ليس كافيا، بل لابد للمشتغل في مجال الموسيقى من البحث المستمر في تطوير شبكته العلائقية ولعب دور الريادة والتأثير، بهدف الوصول إلى تحويل مشروعه إلى قطب إشعاع واجتذاب لأوسع جمهور، وهو ما يمكنه من نسج علاقات نوعية وفاعلة تسمح له بالانتشار وتفتح له آفاقا ممتدة للنجاح. وتوفر خدمات النطاقات في الويب والمنتديات ومواقع التواصل الاجتماعي والمدونات المجانية والأسواق الافتراضية المفتوحة.. العديد من الامكانات للموسيقيين للتعريف بأنفسهم وبمشاريعهم والترويج لمنتجاتهم الفنية والاستفادة من الإشهار والتسويق.

الخصوصية سبيل العالمية

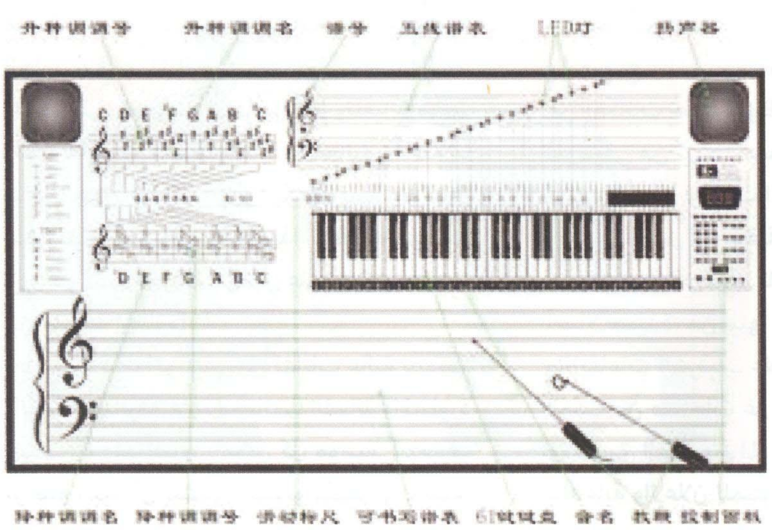
يخطئ كثيرون عندما يعتقدون أن الوصول إلى العالمية يمر عبر القطع مع الموسيقى المحلية، واعتناق الموجات القادمة من الثقافات الأخرى، أو تقليد النماذج الموسيقية الناجحة عالميا. وهم لا يدركون أن الخصوصية الموسيقية هي سبيل العالمية الحقة والراسخة. ذلك أن اكتساب الإنتاج الموسيقي لجماهير من مختلف البيئات والثقافات الموسيقية يرجع - من بين أهم ما يرجع إليه - إلى تمتعه بفرادة إبداعية باهرة، لا تتأتى من خارج أصالته وارتباطه بالخصوصية النغمية والإيقاعية المحلية. فقد انطلقت الأعمال الموسيقية الخالدة بأوروبا وأمريكا والعالم العربي من الموروث الزاخر ووظفته بطريقة خلاقة. فتألقت السمفونيات والأعمال الغنائية الضخمة ومنها أعمال عمالقة الموسيقى العربية، مثلما تألق الراي والفلامينكو من جهة وسطع الجاز والبلوز والموسيقى الكناوية ذات الأصل الأفريقي.

تطوير كفاية الاختيار

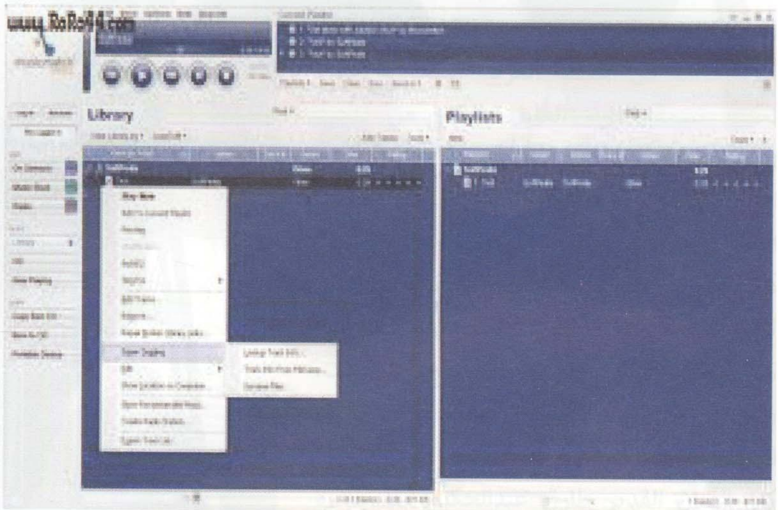
الموسيقى هي الفن الوحيد الذي لا نذهب إليه، بل هو الذي يغزونا رغما عن إرادتنا واختياراتنا. فهي لا تستشيرنا، ولا تنتظر قرارنا بالإقبال عليها أو الإحجام عنها. ولكنها تبادر إلى غزو أسماعنا. تكتسحنا ونحن نمر في الأسواق الحضرية أو القروية. تدخل إلى عقر دارنا من خلال مئات الفضائيات، وكل منها يرسل مئات الملفات الموسيقية كل يوم. صحيح أنه يمكننا في أي وقت أن نغير القنوات والمحطات الإذاعية والمواقع الإلكترونية، لكن أمر الاختيار نفسه ليس بهذه البساطة، لسببين على الأقل: الأول يكمن في سلطة المعلومة التي تتمتع بالكثير من السحر والغواية. وتطبع هذا الكم الهائل المتدفق من المنتجات الموسيقية من مختلف القوالب والأنواع والأعراق. والثاني يكمن في أن الاختيار نفسه كفاية غير متأتية لكل الناس، لأنه مشروط بتطويرها منذ الطفولة، من خلال سيرورة



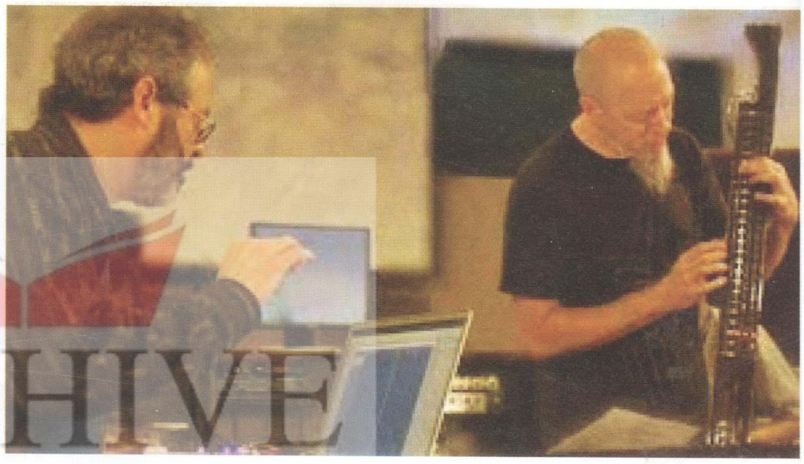












التربية الموسيقية. وهي ضعيفة في مجتمعاتنا العربية ومؤسساتنا التعليمية وإعلامنا الرسمي. ونفسر ضعفها بكون الموسيقى كفن تعبيري، لم تتجذر بعد في وعينا وثقافتنا، وهي بعيدة عن تبوؤ مكانتها التي تستحقها. ومن ثم فإن تطوير كفاية الاختيار، أي قدرات تذوق وتحليل ونقد العمل الموسيقي وتقييم جماله وتحديد قيمه، لا تكون إمكاناتها متوافرة لدى نشئنا في الغالب الأعم. وينتج عن ذلك عدم قدرة الشباب على الاختيار الصائب لكل ما يسمعونه ويستهلكونه من موسيقى متدفقة بغزارة في الإنترنت وعبر الوسائط الرقمية الأخرى. يدعونا هذا الأمر إلى استشعار خطورة الاستهلاك "الأبله" للموسيقى. ويكمن الخطر في تشرب الاستيلاب باعتباره انقيادا أعمى مع ثقافة الآخر بكل حمولاتها المغايرة سواء أكانت إيجابية أم سلبية. وهو ما يمكن أن يؤدي إلى طمس هوية الفرد الثقافية. ويضعف شخصيته التي تميل إلى التماهي مع مختلف الاختيارات الموسيقية المتعارضة والمتناقضة.

آفة القرصنة

انتشرت آفة قرصنة المصنف الموسيقي مع انتشار التكنولوجيا الحديثة، خاصة مع الفيديو والأقراص المرنة. وبقدر ما أتاحت الإنترنت للموسيقيين التواصل والتقاسم والترويج لأعمالهم، سهلت تفشي هذه الظاهرة الخطيرة، مما يعرض حقوقهم للضياع. وتمثل ظاهرة القرصنة الرقمية تحديا خطيرا يهدد المبدعين وقطاع الإنتاج الموسيقي برمته. فقد أصبح من السهل نشر كل ما يقدم على الخشبة بصفحات الويب وبسرعة مذهلة بالصور المتحركة الحية، نظرا للانتشار الواسع لأجهزة التصوير والتسجيل الرقمية الذكية من هواتف محمولة متطورة وكاميرات صغيرة الحجم وفائقة الدقة، وبرامج مذهلة للمعالجة وتحسين الجودة، فضلا عن انتشار الحاسبات اللوحية والمحمولة المتعددة الوظائف. كما توفر التكنولوجيا الرقمية إمكانات لنسخ الأعمال مقابل أثمان بخسة.

ستستمر التحولات الرقمية في فرض رهانات جديدة على الموسيقيين في عالم اليوم، نظرا للسرعة المذهلة في تقدم الثورة العلمية.

وستواكب دائما هذه الرهانات تحديات لا تقل خطورة عن آفة القرصنة. إن التحدي الأكبر للموسيقى الرقمية يكمن في تحقيق الجودة الموسيقية. وسيبقى سؤال الجودة هذا مطروحا ليضع في الميزان كل الكم الهائل من المنتوجات الموسيقية المتشابهة والمكرورة والسطحية التي تستجيب للحاجات المستعجلة والملحاحة للفضائيات والمواقع الرقمية.. فالكثير من الأعمال تنتج يوميا والكثير منها أيضا يأفل نجمه في كل لحظة. ولا يصمد في وجه زوابع هذه التحولات إلا الأعمال القوية والعميقة.

أخرجها من دائرة المحلية إلى آفاق عربية

الموسيقار طارق عبدالحكيم الأب الروحي للأغنية السعودية



طارق عبد الحكيم يداعب العود

عندما يتحدث المرء عن الأغنية في المملكة العربية السعودية يجد نفسه ملزما بالحديث عن الفنان القدير طارق عبدالحكيم.. هذا الفنان المبدع الذي يعتبر بحق علامة مميزة ليس على المستوى المحلي فقط بل على المستويين الخليجي والعربي أيضا، وهو يجمع بين الموهبة والدراسة التي صقلت تلك الموهبة.

استمد الفنان الكبير طارق عبدالحكيم عشقه الأزلي للحياة الفنية بكل أنواعها قبل عقود من الزمن، اكتسب من خلالها الرغبة الشديدة في أن يكون قادرا على صناعة نفسه، وكتابة اسمه ضمن الأوائل في كل ما ينتسب إليه.

فنان مرهف الحس، نذر نفسه للفن.. للموسيقى.. للكلمة الحلوة.. للأغنية التي يطرب لها الجميع.. محبوب من الجميع.. يتمتع بأصالة الفن ومثالياته.

كان مولعا أشد الولع بدراسة أوجه التشابه في الموسيقى الدينية والموشحات والموروثات الفولكلورية، كان ثمرتها تقديم مجموعة من الكتب القيمة في مجالات الموسيقى المختلفة.. كما ساهم في تأليف مارشات عسكرية وتطوير وتوزيع النشيد الوطني الذي وضع ألحانه المصري عبدالرحمن الخطيب، يقول نص النشيد:

يعيش مليكنا الحبيب — أرواحنا فداه حامي الحرام
هيا اهتفوا عاش الملك — هيا ارفعوا راية الوطن
اهتفوا ورددوا النشيد — يعيش يعيش يعيش الملك

الفنان القدير طارق عبدالحكيم أثرى الساحة الغنائية السعودية بالعديد من الألحان والأغاني الأصيلة، وساهم في انتشارها حيث يعتبر أول من أخرج الأغنية السعودية من دائرة المحلية إلى آفاق عربية..

صالح الغريب
ناقد ومؤرخ فني - الكويت

هو طارق بن عبدالحكيم بن عبدالكريم.
من الطائف من المملكة العربية السعودية حيث تختلج نسمة الهواء العليل بالكثير من المحبة والنقاء والطيبة التي تميز بها أهل هذا المصيف. ولد ابن عبدالحكيم في عام 1918 في عائلة تعتمد على الأرض في عملها حيث إن أراضيها خصبة بوديان غريزة لها أن تتصالح مع الطبيعة فواكه وعطورا.
كان والده مزارعا، وجلسات السمر المسائية، حتى مع الرعاة، تمتلئ بخزينة الأهازيج، الكسرات، والمجارير (مفردها، المجرور) وهذا ما حداه إلى التدرب على الغناء بحمل الطار.
كان الفنان القدير طارق عبدالحكيم منذ صغره يصحو وينام على صورة والده (اليوز باشي) الذي غادر إلى العراق في رحلة قصيرة لكنه ولظروف غريبة تبلغت الأسرة نبأ وفاته ليدفن هناك على ضفاف دجلة.
أدخله والـده في عمر السابعة مدرسة الطائف السعودية العام 1925، وأثناء دراسته توفي والده، فكفله وأخته وأخاه خاله. وبعد أن نال شهادتها الابتدائية بامتياز، دخل مدرسة المسحاة والمنجل، ليعاون خاله في زراعة أرضه.
حاصل على شهادة مديرية المعارف، وخريج معهد القوات المسلحة بالقاهرة، التحق بعدها بالخدمة العسكرية سنة 1939 وحصل على مرتبة وكيل مدفعي، ثم انتقل من الطائف التي كانت مركز الجيش السعودي آنذاك إلى الرياض.
ومن الوظائف التي شغلها في مشوار عمله مدير إدارة موسيقى الجيش، والمشرف العام للموسيقى والغناء بالإذاعة السعودية، ومدير إدارة الفنون الشعبية بالرئاسة العامة لرعاية الشباب، ورئيسا للمجمع العربي للموسيقى بالجامعة العربية سنة 1983، وأعيد انتخابه مرة ثانية من 1987 إلى 1996.

الزراعة عالمه الكبير

الفنان القدير طارق عبدالحكيم من أسرة بسيطة تعمل في المجال الزراعي من منطقة «المثناة» بالطائف.. كان بطبيعة الحال ينظر إلى المزارع على أنها عالمه الكبير الذي لم ير غيره.. وقد تربى مع الفتيان الذين كانوا يتخذون المزارع ملعبا ومكانا للهو البريء.. وفي تلك الأيام تعلم أبجديات الزراعة وكيف يغرس الشجرة ويجني منها الثمار.. وعرف في تلك الأيام الأسرار الحقيقية وراء الطعم الرائع للرمان الطائفي والرائحة الفواحة لورود ذلك المكان الجميل الذي اشتهر عبر التاريخ.
كان نهاره مملوءا بالعمل، ولا تتخلله إلا لحظات للراحة.. وكانت بداية الليل هي الفترة التي يخلو فيها لنفسه مع أصدقاء للألعاب الشعبية التي اشتهرت بها منطقة الطائف.. حيث غناء الأغاني الفولكلورية مثل المجرور وغيره. وقد كانت تقام مباريات بين أحياء ومناطق الطائف المختلفة



للوصول إلى الأكثر إجادة للأغاني الشعبية. وقد كان الفنان طارق عبدالحكيم يسعى بين أحياء الطائف حتى يتمكن من الاستماع إلى تلك الأعمال الرائعة من أناس أجادوها إلى حد كبير، وكان يندمج مع تلك الأعمال، وقد أجاد الرقص التناغمي الشعبي وكون له اسما وسط الطائف على الرغم من صغر سنه.

العمل في العسكرية

كان الفنان طارق عبدالحكيم وأمه يحلمان باليوم الذي يتمكن فيه طارق من الوصول إلى رتبة أبيه في الجيش. فقد كانت أمه حريصة كل الحرص على أن يتبع الفتى خطوات والده في العسكرية.. لم يخيب طارق أمل أمه فتمكن أن ينخرط في العسكرية ويستمر فيها كمصدر أساسي للعيش، ولكن حبه للفن كان كبيرا، وقد كان للعسكرية دور في توسيع مداركه وقدراته، وكان السبب وراء ذلك تعرفه إلى العزف على آلة العود التي رآها أول مرة في الكلية العربية التي سجل فيها سنة 1956، وقد كان عمره آنذاك ست عشرة سنة، حيث أحضر أحد الرفقاء في الكلية آلة العود، وقد ذهل الفنان طارق عبدالحكيم وهو يستمع إلى النغمات تنساب إلى ذهنه.. حيث النغمات العذبة التي كان زميله المبتدئ يعزفها.. وفي أوقات الفراغ والراحة يستغني زميله عن العود حيث يقوم الفنان طارق عبدالحكيم بمداعبة أوتاره حتى توطدت العلاقة بينهما، وأصبح لا يستغني عن العزف عليه.. حتى بعد أن تخرج وعاش في الطائف حيث لم يكن يوجد في تلك الأيام تلفزيون أو إذاعة لتنقل لهم ما يدور حولهم من ثقافة، ومنذ ذلك اليوم أصبح العود رفيق دربه الدائم.

الفنون الشعبية

لقد سعى الفنان الموسيقار طارق عبدالحكيم إلى تدوين بعض الألوان الغنائية من الفنون الشعبية الموجودة في المملكة العربية السعودية.. وذلك بحكم كونه من أوائل الفنانين السعوديين الدارسين دراسات أكاديمية، وإن كانت في الآلات النحاسية بالإضافة إلى موقعه الفني سابقا كمدير لإدارة الفنون الشعبية بالرئاسة العامة لرعاية الشباب.. فهذا الفنان قدم للمكتبة الفنية في السعودية كتابا بعنوان «الأنغام الخفية في الجزيرة العربية» وقامت جمعية الثقافة والفنون بطبعه وتوزيعه.
وأسهم في تأسيس فرقة الفنون الشعبية التي نقلت أنواع الفنون الشعبية المتنوعة إلى العديد من دول العالم منها: اليابان، كوريا، فرنسا، الدانمارك، ألمانيا، النمسا، بريطانيا، أمريكا وطافت أغلب الدول العربية مشرقها ومغربها.

الريادة والمنافسة

مدينة الطائف حتى عهد قريب كانت عاصمة الفن السعودي، في بساتينها صيفا تتجمع نخبة الفنانين الرواد أمثال: اللبني، حسن جاوه، عثمان خميس، الكردوس، سعيد أبو خشبة، الزقزوق، حسين هاشم، وعبدالرحمن مؤذن، وغيرهم، وعنهم تسلم طارق عبدالحكيم زمام الأغنية السعودية، ليحدث أكبر نقلة في تاريخها، حتى ليمكن القول إنه الأب الروحي للأغنية السعودية الحديثة، فهو الذي أخرجها من دوائرها التقليدية والمحلية إلى آفاق عربية أكثر رحابة واتساعا، قبل أن يتسلمها منه بعد ذلك طلال مداح، ومحمد عبده ليحققا بها أكبر مساحات الانتشار.. ويمكن القول إن مساحة الريادة في تاريخ الموسيقار طارق عبدالحكيم لا تضاهيها أي مساحة أخرى.
يقول طلال مداح عن المنافسة مع طارق عبدالحكيم: «لم يكن من السهل في زمن طارق عبدالحكيم أن يستقبل الناس قادما جديدا لا يرتدي عباءة طارق عبدالحكيم الفنية».
كان طلال يستعد لهذه المنافسة، ويحاول أن يستقطب إلى صفه الفنان عبدالله محمد، الذي ارتبط ولاؤه لفترة بأستاذه طارق.. ليشكل معه فريقا واحدا في مواجهة طارق عبدالحكيم في أفراح الطائف، التي كانت الميدان الأبرز للمنافسة.
ويقول طلال بصراحته المعهودة: «لم تكن تخلو تلك المنافسة في البداية من حماسة الشباب، حتى أنني كنت أرصد أماكن الأفراح التي يذهب طارق لإحيائها في مدينة الطائف، فأذهب إلى أقرب فرح منه لأغني مجانا بغية الانتشار، واستقطب بعض الجمهور، الذي سيطر عليه طارق عبدالحكيم بفنه الجميل لفترة طويلة من الزمن».
وبعد فترة قصيرة جدا لم تطل، انتقل طلال مداح إلى مدينة جدة، التي أصبحت الأكثر اتساعا لتحقيق الشهرة لأي فنان.. أما الفنان طارق عبدالحكيم فلم يشغل نفسه كثيرا بتلك المنافسة لعوامل عدة، منها ارتباطاته الوظيفية حيث كان آنذاك ضابطا

في الجيش السعودي، ويحتل رتبة رفيعة، وتشبعه بالشهرة التي انفرد بها على مدى عقود، وريادته الفنية التي تفرض عليه تشجيع المواهب الجديدة بدلا من الدخول في منافسة معها.

يعتبر الفنان القدير طارق عبدالحكيم أبرز الملحنين الكبار الذين قدموا ألحانا للفنان المطرب طلاح مداح في مجموعة من الأعمال الغنائية من أهمها: أغنية «عاش من شافك» وأغنية «لمن أشكي غرامك» وأغنية «فات الأوان» وأوبريت وطني بعنوان «أفديك يا وطني».

يقول الفنان طلاح مداح عن الفنان القدير طارق عبدالحكيم: أعتبر نفسي من مدرسة طارق عبدالحكيم وأنا مدين له.

رحلاته الفنية

- رحلة البحرين 1939م: حيث سجل بعض الأعمال القديمة كالمجرور والمجيلسي إضافة إلى بعض ألحانه.
- رحلة مصر 1952: توافرت له بعثة حكومية من وزير الدفاع منصور بن عبدالعزيز ليدرس الموسيقى في مصر وتأسيس مدرسة موسيقى الجيش السعودي، وسجل هناك بصوته أغنية «يا ريم وادي ثقيف» و«معبد الحب» و«لك عرش وسط قلبي».
- رحلة لبنان 1968: تعاون فيها مع وديع الصافي في أغنية «لا وعينيك» شعر عنتر بن شداد، ثم من سوريا فهد بلان في أغنية «محبوب قلبي» شعر صالح جلال، وهيام يونس في أغنية «تعلق قلبي» شعر امرئ القيس، وسميرة توفيق في أغنية «أشقر وشعره ذهب» تأليف إبراهيم خفاجي، ومع محمد عبده في أغنية «سكة التايهين» من كلمات الشاعر ناصر بن جريد في العام 1966 والتي يقول في مطلعها:

كنا سوى الاثنين
درب الهوى ماشين
وفي لمحة شفت الزين
كله أسى وحسره

وغنى له محمد عبده فيما بعد «لنا الله» من كلمات إبراهيم خفاجي، وأغنية «رحت يم الطبيب» وأغنية «لا تناظرني بعين» من كلمات إبراهيم خفاجي. الفنان الموسيقار كان له الأثر البالغ في مسيرة الفنان القدير محمد عبده، فمن الأعمال المتميزة التي جمعت بينهما: ترحب بغيري - أسمر عبر. يقول الفنان طارق عبدالحكيم عن محمد عبده:

«لا شك أن محمد عبده فنان موهوب حقق لنفسه شهرة واسعة، وهناك من يقول فنان العرب، وأعتقد أن نجاح الفنان في أي ظرف من الظروف هو نجاح وثقة، واعتقد أنه في عالم الغناء لكل صوت ولكل موهبة أسلوب معين، لأن المواهب لا تتشابه وبإمكان أي مطرب أو صاحب موهبة أن يحقق لنفسه ولذاته نجاحا».

أغان بأصوات المطربين

قدم للأغنية السعودية مجموعة كبيرة من الأعمال الغنائية المتميزة بأصالة ألحانه، الخارجة من جذور التراث الشعبي، لتضفي عليها أصوات عمالقتها، من دانات خلجانها، وسامريات صحاريها، ألوانا طربية عبرت عنها أصوات الفنان القدير طلال مداح الذي غنى له وردد بعده الملايين من السعوديين بعنوان «لك عرش وسط العين» في بداية السبعينيات، فيما تغنى محمد عبده بـ «سكة التايهين» في بداياته الفنية، إلى جانب محمد عمر وعبدالله محمد من خلال أغنيات حفرت محلها في الذاكرة السعودية، لتنطلق عبر الجيل الجديد مرتدية حلة عصرية، فكأنها جزء من التراث، ليس آخرها الأغنية التي تغنى بها الفنان عبدالمجيد عبدالله مع بدايات التسعينيات والتي كتب كلماتها الشاعر محمد العيسى بعنوان «أبكي على ما جرا».

وتعتبر أغنية «وادي ثقيف» المحطة التي قدمها للأغنية السعودية بكل أبعادها بصوت المطربة نجاح سلام، وقد تعاون بعد ذلك مع العديد من المطربين العرب البارزين بتكليف من إذاعة صوت العرب بتلحين أغنيات لتوضع في أرشيفها للغناء السعودي.. وعلى سبيل المثال لا الحصر: وديع الصافي، نصري شمس الدين، كارم محمود، محمد قنديل، نجاة الصغيرة «يللي في هواك هيمان»، سميرة توفيق، فائزة احمد «أسمر عبر»، هيام يونس.

أعمال فولكلورية وطنية ودينية

وفي مجال الفولكلور، فقد أثرى المكتبة الغنائية السعودية بأعمال أصيلة عديدة منها فولكلور شعبي من المنطقة الوسطى من كلمات مسلم البرازي ومن أداء صالح السيد والمجموعة، يقول في مطلعها:

من الدرعية انطلقا
فبدد عزمه القلقا

ومن فن «سامري الدواسر» لحن أغنية «البارحة» كلمات الشاعر خالد عبدالرحمن الفهيد يقول في مطلعها:

البارحة في منامي
كثرت علي الغرابيل
من صاحب سم حالي
أبو عيونا مظاليل

وأغنية من الفولكلور الشعبي من المنطقة الغربية من كلمات عزمي كنانة وأداء محمود عشي يقول في مطلعها:

يا الله يا والي
تحفظ مليكنا
وتحفظ ولي عهده
وتحفظ وطنا

كتب كلمات المجرور الشريف سرور وأداء الثنائي سلمى وسالمة ولحن رقصة العرضة في المنطقة الجنوبية، وهذه العرضة توحي بالحماس والفخر والتعاون بين جميع طبقات المجتمع.. وهذه العرضة رقصة حلوة جذابة يطرب لها القلب حبا وتنصت لها الآذان شوقا وتهتز لها الأجسام فرحا.. الأغنية من الفولكلور الشعبي من المنطقة الجنوبية كتب



طارق عبدالحكيم في شبابه



لم يفارق عوده أبدا

الكلمات علي الصفراني وأداء علي محمد الشهري والمجموعة.. يقول في مطلعها:

يا الله أنا طالبك يا واحد عالي

يـا عـالي الـشـان يا

مـجـري هـبـايـبـهـا

«الدحة» من المنطقة الشمالية رقصة خاصة بالمنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية توحي بالحماس والفخر والتعاون الجماعي، وهذه الرقصة حلوة جذابة نرى الراقصين وقد ارتدوا الثياب البيضاء وعلى الثوب الزبون الأبيض، وعلى كتفه الأيمن حزام المسدس الأسود، وعلى رأسه الشماخ مع العقال، ثم يقف الراقصون في صف واحد وعلى نغم الشاعر يبدأون بالتصفيق بالأيدي، ويركلون الأرض بالقدم على نغم واحد متناسق مع علو الصوت وانخفاضه مع الوزن الكامل. وهكذا تتبادل حركات أرجلهم برشاقة ويؤثرون ذلك أثناءها بالميل إلى اليمين وإلى اليسار، وقد انطبعت على شفاههم بسمات الفرح والاغتباط، وتؤدى تلك الرقصة في ساحة المنزل أو المزارع والبساتين أو في الصحراء في الليالي المقمرة.

كتب كلمات «الدحة» خالد الفهيد.. يقول مطلعها:

يـا بـلـدي بـلـد الإسلام

بـلـد الـعـزة المـقـدام

فـيـك خـيـرات وسـلام

يـا بـلـدي بـلـد الإيمـان

ومن الأعمال الوطنية «الوطن» كلمات عزمي كناتة وأداء المجموعة ونشيد الشباب العربي السعودي من تأليف حسين عزب يقول في مطلعها:

نحـن الـشـبـاب الـعـربي

جـنـد الـوغـى الملتهب

مـن كـل مـقـدام أبي

يـسـمـو لأعـلـى مطلب

للأمل المنشود بدعوة التوحيد.

وللمؤلف نفسه «نشيد أفراح» ونشيد «يا ليل».

الجوائز

- وسام الملك حسين العام 1375هـ.
- وسام الملك فيصل الثاني العام 1382هـ.
- ستة نياشين من زيارة أمريكا.
- ثماني دروع من جهات مختلفة محليا وعربيا.
- جائزة أول موسيقي عربي وسادس موسيقي عالمي من اليونيسكو للموسيقى في العام 1981.

المتحف

لم يترك الموسيقى والفن، بل واصل رسالته وقام بتأسيس أول متحف متخصص للفنون في المملكة العربية السعودية في مدينة جدة.

وفكرة هذا المتحف كانت معه منذ أن كان صغيرا وهو يهتم بجمع الكثير من الأدوات القديمة وخصوصا الحرفية منها، كما قام بجمع آلاف القطع التي أصبحت اليوم نادرة للغاية، وذلك لإيمانه بأنه يحافظ على التراث وعلى الآثار التي ضمها المتحف والتي جمعها عبر السنوات.

من أقواله

- الحديث عن واقع الأغنية السعودية ربما تكون شهادتي لها مجروحة، لأنني أحد المساهمين بها، لكني أعتقد أنها تسير في الطريق الصحيح، إنها تتطور مع الأيام لأنها أساسا ملتصقة بالإنسان الخليجي، وقدمت العديد من الأسماء البارزة مطربين أو ملحنين أو كتاب أغنية.. باختصار الأغنية السعودية تتطور وتحقق الكثير من النجاحات يوما بعد يوم.

- ليس هناك أغنية في القمة، ولكن هناك أغنية تلتصق بالإنسان وتخاطبه.. والأغنية السعودية عرفت بذلك، ومع ذلك فهي تحتاج إلى المزج بين التراث السعودي الأصيل والواقع الحضاري، ونحمد الله أن هناك بعض الفنانين في السعودية يحاولون ذلك.

- أعتقد أن لكل أغنية حدودا مكانية وزمانية تلتزم بها، وهذا ما لا ينطبق على ظاهرة الأغنية الشبابية.. إننا بحاجة إلى بعض الظواهر الفنية بإيجابياتها وسلبياتها كما علينا أن نعرف ماذا يريد هؤلاء الشباب؟

- هناك العديد من الملحنين البارزين الذين أعطوا الأغنية السعودية الكثير من النجاح.

- الأصوات النسائية موجودة، ولكن كما تعرف التقاليد الإسلامية نحو النساء سواء الاشتغال بالموسيقى أو الغناء وقرع الطبول من دون الاختلاط والظهور أمام الرجال.

- على مدى السنوات الماضية وعلى رغم النجاح الذي حققته ولله الحمد، فإنني أبعد ما يكون عن الغرور الذي هو في الواقع أول طريق النهاية بالنسبة إلى الفنان، ولم تجتمع هذه الصفة مع فنان إلا وأنهت حياته الفنية.

- حرصت تماما على ألا تكون علاقتي بالفن إلا عن طريق الهواية. وكل هذه الأعمال الكثيرة التي قدمتها على مدى الخمسين سنة الماضية لم تزدني إلا قربا من الناس والتصاقا بهم.

- أعتقد أن استمرار حياة الفنان الفنية مرتبط إلى حد كبير بقدرته على التغلب على ذاته وعدم النظر إلى الآخرين بمنظار التميز والتعالي.

- لم أقدم أي عمل للفنانين الشباب ليس لأني لا أثق بهم أو بقدراتهم على العمل والأداء، ولكن لأني لم أتعود طوال حياتي الفنية أن أذهب إلى أحد لأعرض عليه أعمالي، فلدي من الأعمال الشيء الكثير، ولكني أفضل أن يبقى حبيس مكتبتي على أن أذهب لأبحث عمن يغنيه.

- أستمع إلى كثيرين، ومن ضمن ما أسمعه الأصوات الشابة التي تملأ السوق الفنية كل يوم بالعديد من الأشرطة الغنائية. ولكن من النادر أن تشدني أغنية للجيل الجديد، لأنني أشعر أنهم لا يخاطبونني ولا يقدمون الموسيقى التي أفهمها وأحبها وعشقتها عمري كله، ولكنهم يخاطبون جيلا ينتمون إليه ويعشق هذا النوع من الموسيقى الذي يحرك الأقدام. وهذا ليس اعتراضا على ما يقدمون أبدا، فذلك من حقهم. وكما خاطبنا نحن جيلنا، فمن حقهم أن يجدوا الموسيقى التي تناسبهم وتتحدث لغتهم.

- أنا لم ولن أنسى الموسيقى أبدا، فهي تعيش في داخلي منذ أن وعيت الحياة. ولكني ومذ كنت صغيرا أهتم كثيرا بالأدوات القديمة وخصوصا الحرفية منها، وقد تمكنت من جمع آلاف القطع التي أصبحت اليوم نادرة للغاية.

- البعض يريد أن يقدم موسيقى غربية بحتة وفي الوقت نفسه لا يعرفون كيف يصلون إلى قلوب الناس.

- أستطيع أن أقول إن الموسيقى الآن تتعثر لأنه ربما قد تكون الفترة الحالية انتقالية.

- الأصوات الحلوة كثيرة.. إنما الأركان اللازمة لتكوين النجم للأسف غير متوافرة.. فهذه الأركان أساسية، وهي تتمثل في الموهبة والخامة الصوتية والشخصية المميزة والثقافة الموسيقية والذكاء والحضور والقبول، والحب الشديد للغناء والفن، والإصرار والغيرة والإخلاص والبحث والتنقيب عن كل جديد وكل جميل ليتغنى به.

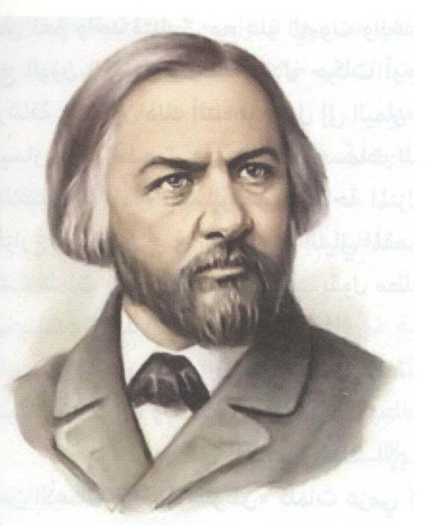
- إذا كانت الثقافة بصفة عامة رافدا من روافد الحضارة الخصبة فإن الفنون الشعبية هي منبع هذه الروافد في كل شعب من الشعوب حيث إنها تصل الحاضر بالماضي وتصور للأجيال القادمة ما كانت عليه حياة أجدادهم في لعبهم وجدهم، وفي حربهم وسلمهم وفي تقاليدهم الاجتماعية.



أسس أول متحف متخصص في الفنون في المملكة

من روادها جلينكا وبورودين وبلا كيريف وميسورجسكي وكورساكوف

حركة الموسيقى القومية في روسيا


جلينكا

كان جلينكا، أبو الحركة القومية الموسيقية الروسية، أول أستاذ روسي في التأليف الأوبرالي، وأول مؤلف روسي ينال القبول في باقي أنحاء أوروبا. ولد في أسرة ثرية من ملاك الأراضي، وهو في سن الثالثة عشرة تلقى دروسا في البيانو مع المؤلف وعازف البيانو الأيرلندي جون فيلد، الذي ابتكر صيغة الليليات nocturnes. إلا أنه في العام 1824 تخلى عن دراساته الموسيقية ليعمل في وظيفة حصل عليها في وزارة الاتصالات، وعلى رغم أنه قدم حفلات رسيتال (أي حفلات للعزف المنفرد) كمطرب هاو لم يكرس نفسه للموسيقى بالكامل حتى العام ١٨٢٨، حين بدأ يتلقى دروسا في التأليف بدوام كامل.

وبعد عامين انتقل إلى ميلان، حيث أجبره تعرضه للموسيقى الإيطالية على الإقرار بضعف التقليد القومي لوطنه الأصلي. فكان كل جانب من الموسيقى الروسية في هذا الوقت، حتى أغنياتها الشعبية، ملوثا بالتأثير المتعجرف للحضارة الأوروبية الغربية. وفي العام 1833 انتقل إلى فيينا، لكن الحنين للوطن ووفاة والده أجبراه على العودة إلى سانت بطرسبرج العام ١٨٣٥، حيث شرع في كتابة أول أوبرا له وهي "الحياة للقيصر"، وهي أول محاولة جادة لابتكار موسيقى كلاسيكية، لها صفة روسية مميزة بأصالة، على رغم أن الطابع الغنائي الإيطالي كان عنصرا مهما في أسلوبها. ودائما ما تلقى "الحياة للقيصر" تصفيقا حادا في حفلات افتتاح مواسم الأوبرا في روسيا، إلا أنها ليست أدق أوبرا كتبت أبدا، يظل الاهتمام بها تاريخيا في الأساس.

منى حامد
مترجمة وكاتبة - مصر

أثبت الإنتاج الناجح للأوبرا العام 1836 أن جلينكا نال استحسان الجماهير، وثبت تعيينه نتيجة ذلك العام 1837 كقائد أوركسترا إمبريالية موقعه كأهم مؤلف موسيقي في روسيا. وفي منتصف ذلك العام، بدأ جلينكا يخطط لكتابة أوبرا تعتمد على قصيدة للشاعر الروسي الكسندر بوشكين بعنوان "روسلان ولودميلا"، وعلى رغم أن وفاة الشاعر منعت التعاون بينهما، ركب جلينكا الليبريتو (أي كلمات الأوبرا) معا.

وأنتجت ثاني أوبرا لجلينكا العام 1842 وضمن نجاحها الساحق أخيرا شهرته خارج روسيا. وعدة جوانب من "روسلان ولودميلا" تميزها على أنها روسية في جوهرها: منها استخدامها للبوليفونية التي تميز التراث الشعبي الروسي والألحان الجميلة، والإلقاء اللحني الذي يعتمد على إيقاعات اللغة الروسية؛ وتركيب أصواتها، حيث تقوم آلات مثل البلالايكا بدور مهم. ولدى وفاة جلينكا العام 1857 كان جيل المؤلفين مستعدا لمواصلة تأليف موسيقى روسية في الأسلوب والنكهة والإلهام - وهو أول جيل من نوعه في تاريخ روسيا.

ألكسندر بورودين

مثل الكثير من المعاصرين الروس، كان بورودين في الأصل مؤلفا هاويا، بمعنى أنه كانت لديه مهنة مزدهرة في مجال مختلف تماما، وكان يؤلف في وقت فراغه - وهذا هو سبب قلة إنتاجه نسبيا وارتفاع نسبة الأعمال التي لم يجد لها الوقت قط لإكمالها. ومع ذلك قدم بورودين إسهاما مميزا للقضية القومية الموسيقية الروسية في السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر. إضافة إلى موهبته اللحنية الخصبة، كان يملك أذنا حساسة للأصوات الأوركسترالية الغريبة، وابتكر بعض الكتابة الهارمونية الحادة التي تضفي على موسيقاه قوة حقيقية وابتكارا. كان بوردين ابنا غير شرعي لأمير من جورجيا، وحسب التقليد المتبع في الأمور منح اسم أحد عبيد الأمير. وعلى رغم إظهاره شغفا بالموسيقى في الطفولة، تدرب ليصبح كيميائيا وطبيبا، وصنع اسما لنفسه أول الأمر ككيميائي أكاديمي، اشتغل بالبحث كأستاذ

في أكاديمية الجراحة الطبية في سانت بطرسبرج. وعلى رغم محاولته للتأليف منذ مراهقته، لم يبدأ في استغلال مواهبه في التأليف، إلا في شبابه، حين تأثر بميلي بلاكيريف، الرئيس الشكلي لجماعة من الموسيقيين الراديكاليين مقرها في سانت بطرسبرج، التي تعرف بجماعة الخمسة أو «الخمسة الكبار» (كان الآخرون هم سيزار كوي، مودست مسورجسكي، نيكولاي ريمسكي كورساكوف). رفض التفكير في تقليل مسؤولياته الموسيقية، وكانت خمس السنوات التي استغرقها لإكمال أول عمل له، وهو السيمفونية الأولى، نموذجا لمعدله في التأليف. وبشكل خاص، عمل في تأليف أوبرا «الأمير إيجور» لنحو ثمانية عشر عاما، منذ أن خط الأفكار الأولى العام 1869 حتى وفاته العام 1887، حين تركها من دون أن يكملها. وأثناء ذلك نجح في إكمال أحد أشهر أعماله، وهي السيمفونية الثانية (بعد أن استغرق في تأليفها سبع سنوات تقريبا)، على رغم أن السيمفونية الثالثة، التي بدأها العام 1885، ظلت كذلك غير مكتملة لدى وفاته، ومثل معظم أوبراته، جعلها ألكسندر جلازونوف ممكنة الأداء.

ميلي بلاكيريف

بعد جلينكا، يعد بلاكيريف أكثر المؤلفين المؤثرين في الموسيقى الروسية في القرن التاسع عشر، مع ذلك من الغريب أن أعماله لا تسمع بالتكرار نفسه الذي يوحي به هذا الادعاء الكبير. كان بلاكيريف مدرسا جذابا وعازف بيانو بارعا، لكنه لم يشغل قط منصبا في الحياة الموسيقية يعكس قدراته: فعلى رغم إنه كان قوة مؤثرة داخل جماعته، فشل في إقامة علاقات مع أشخاص كان يمكنهم مساعدته في مهنته، ولم يكن ماهرا في الحفاظ على صداقات مع نظرائه. كما كان لديه مزاجه الخاص. بما في ذلك ولعه بالمقامات الغربية التي تضم علامتين وخمسة علامات دييز وبيمول وأحيانا كان يفرض هذا الخيار على الأعمال التي أثر فيها (مثل روميو وجولييت لتشايكوفسكي). كما عمل ببطء شديد: الأعمال التي بدأها في مقتبل عمره أكملها فقط وهو في سن متقدمة (بدأ السيمفونية الأولى العام 1864 لكنه أنهاها العام 1897)، لذا فإن الأفكار التي نشأت لدى بلاكيريف تحققت بالكامل لأول مرة خلال أتباعه (بمن فيهم بورودين وريمسكي كورساكوف) اكتملت بينما كان لا يزال يجري تعديلات طفيفة على الأصل.

كان بلاكيريف من أصل بسيط لكن ليس وضيعا. عرفته والدته على البيانو، ولاحقا تلقى دورة دروس مع ألكسندر لوبوك في موسكو. وبفضل رعاية ومكتبة ألكسندر أوليبشيف، تمكن من مد آفاقه الموسيقية. كان أوليبشيف الذي يحب الموسيقى، من ملاك الأراضي في مدينة نيجني نوفجورد، وهو الذي كتب العام 1840 و1850 عن موتسارت وبتهوفن. وعند إكماله تعليمه الثانوي في نيجني نوفجرود العام 1853، درس بلاكيريف الرياضيات في جامعة كازان. إلا أنه أول الأمر ترك انطباعا كعازف بيانو، ويعكس إنتاجه كمؤلف موسيقي الأثر المبكر لشوبان في الصيغ التي استخدمها (الليليات، الاسكرتزو، المازوركا، الفالس) وكذلك أسلوب مؤلفاته الأولى، خاصة كونشرتو البيانو الأول. انتقل إلى العاصمة الروسية في وسط الخمسينيات من القرن التاسع عشر وسرعان ما التقى بالمشاهير من رواد التأليف الموسيقي بمن فيهم جلينكا ودراموجومسجكي وسيزار كوي وسيروف ولوفوف، وكذلك الأخوة ستاسوف أصحاب النفوذ، والأميرين الثرين أدويفسكي وويلهورسكي المتحمسين للموسيقى. اتبع بلاكيريف جلينكا، الذي توفي العام 1857 في خلافة رسالته الموسيقية: فجلينكا أوكل له مهمة التعليم الموسيقي لابنة أخيه، ومنحه بعض المواد الأسبانية التي استخدمها حينها في افتتاحياته «تنويعات على لحن لمارش أسباني». كما كتب بلاكيريف فانتازيا على ألحان من أوبرا روسلان ولودميلا لجلينكا) في براغ في فبراير 1867، وحرر الكثير من مؤلفات جلينكا للنشر، بادئا المهمة العام 1876. لذا فإن جذور أفكار بلاكيريف الموسيقية نجدها في فن جلينكا.

أول ما نشره بلاكيريف هو بعض الأغنيات، التي صدرت العام 1858، وواصل التأليف للأصوات الغنائية والبيانو بشكل متقطع. وفي أواخر الخمسينيات (من القرن التاسع عشر) وأوائل الستينيات من القرن التاسع عشر كون دائرة من الموسيقيين دامت خلال ذلك العقد. كانت مكونة من شباب لديهم موهبة موسيقية، لكن القليل من المعرفة النظرية (انضم إليهم ريمسكي كورساكوف العام 1861)، ومن عازفين بارعين لديهم القصور (بورودين العام 1862، ومسورجسكي منذ العام 1858). درس بلاكيريف خلال فحص النوت الموسيقية لمؤلفين أعجب بهم مثل بيتهوفن وشومان، مشجعا طلابه على القيام بمشاريع شاقة على نطاق لم يكونوا مستعدين له (على سبيل المثال السيمفونية الأولى لريمسكي كورساكوف، كتبت نسختها الأولى ما بين العامين 1861 و1865). وكان يفحص مؤلفاتهم مازورة مازورة، ويعدها لتناسب تفكيره. أيضا ارتبط بمجموعة بلاكيريف الناقد الأكبر سنا والمؤلف الموسيقي سيزار كوي (الذي شكل شخصيته الموسيقية خلال المؤلف البولندي القومي مونيسزكو) في هذه المجموعة، اقترب بلاكيريف أن يكون موسيقيا محترفا، مع الآخرين الذين يجنون عيشهم من أنشطة أخرى. وشارك دراجومسجكي الأكبر سنا والناقد فلاديمير ستاسوف الكثير من تصورات المجموعة: فناصروا الموسيقى "الحديثة" (لشومان وبرليوز وليست)، والألحان الروسية المصقولة (بكل ما تحمله الكلمة من معنى). شكلت هذه المجموعة نواة المجموعة "الخمسة"، وهو مفهوم مشتق من مجموعة أوسع من المؤلفين أشار إليهم ستاسوف العام 1867 باسم "الخمسة الكبار". وقد يوحي اسم مجموعة الخمسة بفنانين تربطهم صداقة وثيقة يشاركون الأفكار والتصورات الفنية. لكن هذا الانطباع خاطئ بالنسبة لدائرة بلاكيريف مثلما هو في "مجموعة الستة" الفرنسية التي ظهرت بعد



ميسورجسكي



كورساكوف

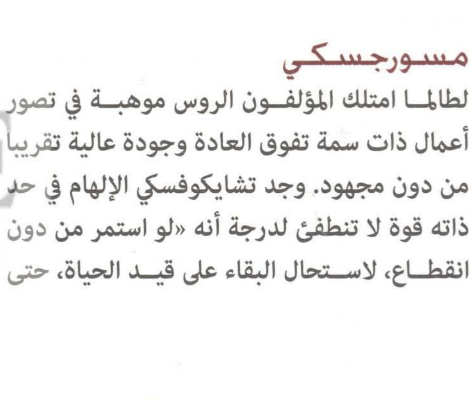
خمسين عاما: فكانوا موسيقيين شبابا لا يربطهم شيء مشترك، سرعان ما مضى كل منهم إلى حال سبيله.

وكانت فترة الستينيات مرحلة متألقة في مشوار بلاكيريف، حيث عمل مع الطلاب الذين سبق ذكرهم، وقدم توزيعات لأغنيات شعبية روسية. وعين في "المدرسة الحرة للموسيقى" التي افتتحت العام 1862 كبديل روسي أكثر ديموقراطية من الكونسرفتوار الذي يعد عالي التكلفة وللصفوة.

وفي أوائل السبعينيات تعرض بلاكيريف لانهيار عصبي وانسحب من عالم الموسيقى لنحو عقد من الزمان. وتولى وظيفة في شركة للسكة الحديدية العام 1872 واستغرق في المذهب الأرثوذكسي والآراء السياسية المتطرفة. وفي الثمانينيات من القرن التاسع عشر استجمع خيوط مهنته الموسيقية، لكن من دون أن يستعيد قوتها السابقة. واستكمل العمل في إدارة المدرسة الحرة العام 1881 وعين مديرا موسيقيا (لجوقة المرتلين في الكنيسة الصغيرة للبلاط الإمبريالي)، وهو منصب شغله من 1883 حتى 1894. هناك وضع بعض التنظيم والتوزيعات للموسيقى في الكنيسة الروسية.

مسورجسكي

لطالما امتلك المؤلفون الروس موهبة في تصور أعمال ذات سمة تفوق العادة وجودة عالية تقريبا من دون مجهود. وجد تشايكوفسكي الإلهام في حد ذاته قوة لا تنطفئ لدرجة أنه «لو استمر من دون انقطاع، لاستحال البقاء على قيد الحياة، حتى ليوم واحد». ويمكن لمعاصره، مودست بتروفتش مسورجسكي، حين يشتعل خياله حقا، أن يؤلف الموسيقى بشكل منهمر غير مسبوق وقوي مثل أي مؤلف آخر من أواخر القرن التاسع عشر.



بلاكيريف

لكن للأسف، العيوب في شخصية مسورجسكي حرمته من تحقيق إمكاناته بالكامل. ولد العام 1839 وعلمته أمه العزف على البيانو، لكن أسرته عزمت على إلحاقه بالجيش، وفي العام 1856 صار ضابطا في كتيبة الحرس (استقال بعد عامين). وعلى رغم أنه أظهر بالفعل اهتماما بالتأليف، لم يأخذ هذا على محمل الجد حتى العام 1857، حين التقى بمؤلفين موسيقيين: كان أكبرهم سنا إلا أنه صار الآن "راديكاليا"، ألكسندر دراجومجسكي، الذي قدم من دون قصد نموذجا لأكثر مؤلفات مسورجسكي الراديكالية، والثاني هو الموسيقي الشاب ميلي بلاكيريف، الذي أعطى لمسورجسكي دروس التأليف الوحيدة المهمة، ومن خلاله التقى ببورودين وريمسكي كورساكوف. كان الناصح الامين لهذه المجموعة الصغيرة من الموسيقيين المعروفة باسم «الخمسة الكبار»، هو الناقد فلاديمر ستاسوف، الذي كان أثره في مسورجسكي مثيرا وأحيانا مدمرا.

وفي العام 1863، التحق مسورجسكي بالخدمة المدنية، كما انضم الى جماعة مع بعض الشباب الآخرين الذين آمنوا بالواقعية في الفن: كان لهذا أثر مختصر لكن قوي على موسيقاه. وترك مسورجسكي المجموعة العام 1867، وصار منعزلا لحد ما، يكدر صفوه التعرض لأزمات عصبية، ويعمل فقط بشكل متقطع. وخلال ستينيات القرن التاسع عشر أنتج حصيلة متوسطة من المؤلفات لكن مزاجه المتقلب وزيادة إدمانه الكحول قوّضا قدرته على العمل المنظم. وفي العام 1868 شرع في تأليف عمله الأوبرالي «بوريس جودانوف»، الذي شغله ست سنوات تالية. لكن أثناء السبعينيات، صارت عاداته في الشرب أكثر تطرفا؛ فظل عملاه الآخران للأوبرا «كوفانشينا» و«سوق سوروتشين» من دون إكمال حين توفي، وكاد يطويهما النسيان العام 1881. وحقا لولا التكريس التالي وإيثار ريمسكي كورساكوف، الذي تولى المهمة الجسيمة لتنظيم التراث الموسيقي لصديقه القديم، فكان يعيد من دون تردد كتابة ما رآه أخطاء في التراكيب الموسيقية لمسورجسكي، ويملأ الفجوات، التي كانت هائلة أحيانا، في أعماله غير المكتملة، لكان الكثير من موسيقي مسورجسكي ظل مجهولا لنا. اليوم بالطبع، من المسلم به أن موسيقى مسورجسكي ليست في حاجة إلى «التصحيح»، وحين أكمل المؤلف نفسه عملا، غالبا ما تعزف النسخة الأصلية منه.

لكن ماذا عن هذه الموسيقى؟ إنه أمر غير معتاد أن هذا الرجل المضطرب المعتكف وعلى ما يبدو غير باعث على الاهتمام، كان قادرا على تصور مثل هذه الموسيقى الراديكالية والعظيمة بحق: فبوريس جودونوف واحد من أعظم عملين للأوبرا الروسية في القرن التاسع عشر. إلا أن مسورجسكي كان بالفعل قد ألف بعض المقطوعات الأخاذة قبل «بوريس جودونوف». بدأ أحد هذه الأعمال، وهو العمل الأوركسترالي «ليلة على جبل أجرد»، العام 1866. في هذا التصوير لسبت الساحرات، وصف مسورجسكي الأوركسترالي متألق بالفعل، وأحيانا مبتكر بشكل مفزع: في العام 1880، راجع المقطوعة مضيفا كوراسا وأصواتا منفردة، ودمجه ليصبح جزءا من أوبرا «سوق سوروتشين» (وهي النسخة التي اعتمدت على النسخة الأوركسترالية لريمسكي كورساكوف).



بورودين

وفي الجانب المقابل الأسلوبي من «الجبل الأجرد»، نجد الموسيقى التي اخترعها لكوميديا جوجول (الزواج). هنا اتجه إلى الأسلوب الوظيفي بشدة، وهو الأسلوب الذي ابتكره دراجومجسكي لأوبراه «الضيف الحجري»، وهو التلحين الذي وضعه للتراجيديا الصغيرة/القصيدة» للشاعر والكاتب المسرحي ألكسندر بوشكين، كاملة من دون حذف. أعلن الموسيقي الأكبر سنا سابقا «أريد من الصوت أن يعبر عن الحقيقة مباشرة: أريد الحقيقة!». وبالمثل أخذ مسورجسكي مسرحية جوجول تماما كما هي؛ متخليا عن اللحن التقليدي، ووضع التلحين لنص المؤلف المسرحي بأسلوب الإلقاء الملحن حيث حاول تقريبا بحذلقة الاحتفاظ بالتغيرات الطبيعية لطبقات الصوت التي تميز الكلام الشفوي، وداعما هذا مع مصاحبة قليلة الكثافة حتى يتمكن المطربون من استيعاب أدوارهم بواقعية قدر الإمكان.

وجرب مسورجسكي عرض المشهد الأول من «الزواج» على بعض الأصدقاء الذين يبدو – وهذا غير مثير للدهشة – أنهم ارتبكوا للغاية منه، فتخلى عن إكمال المقطوعة. ومع ذلك، بالنسبة للمستمع المغامر بحق، ما زال يمكن لهذا العمل أن يكون تجربة ساحرة في الاستماع له. وفي هذه

المرحلة، كان دافع العمل لدى مسورجسكي مازال في قمة قوته، فبعد التخلي عن تأليف «الزواج» في أوائل أكتوبر 1868، وبحلول 16 نوفمبر كان بالفعل قد أكمل تأليف المشهد الأول من أعظم أعماله «بوريس جودونوف».

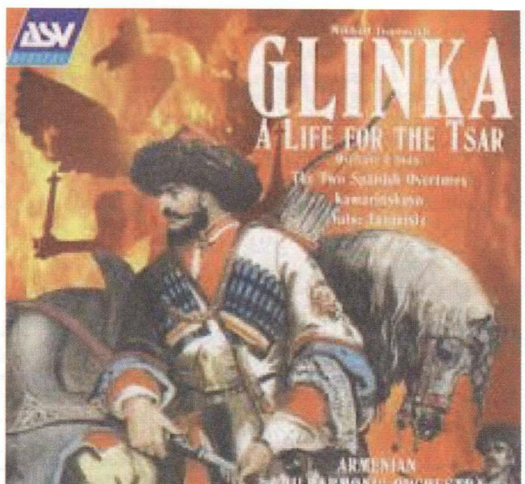
صار بوريس الحقيقي قيصر روسيا العام 1598 بعد وفاة الوريث الطفل، لكن كان ثمة شك أن بوريس هو قاتل المالك، والعام 1824 تتبع بوشكين هذا الخط في المسرحية التي أقام عليها مسورجسكي أوبراه. و»بوريس جودونوف» حكاية رجل دمره الشعور بالذنب. وألف مسورجسكي نسخته الأولى في تسعة أشهر، لكن بعد رفضها، راجعها باجتهاد وأخيرا عرضت أول مرة العام 1874. وتعد بوريس جودونوف قصة قوية ومؤثرة حيث يمثل الأحداث عدة شخصيات متنوعة مقابل خلفية متناوبة للكوراس، الذي يمثل الشعب الروسي، والذي يرثي مصيره شخصية الأبله في الأصوات الخامدة للأوبرا، لا مجال هنا للتعليق على الثراء والتنوع والفصاحة الواضحة لموسيقى مسورجسكي، إلا أن بوريس جودونوف أفضل شفيع لذلك.

نيكولاي ريمسكي كورساكوف

ريمسكي كورساكوف يكرم بوصفه مدرسا ملهما وموزعا أوركستراليا بارعا لموسيقى المؤلفين الآخرين، لكن بالنسبة لإنتاجه فلم يترك سوى عمل أوركسترالي واحد وهو شهرزاد.

ولد ريمسكي كورساكوف في أسرة أرستقراطية، وتلقى تعليما موسيقيا عاديا، لكن طموحه الأساسي كان الالتحاق بسلاح البحرية، وهذا ما فعله العام 1856، حين كان عمره 12 فحسب. وكان مقيما في سانت بطرسبرج، فتأثر بشدة بالموسيقى القومية لجلينكا وشجعه بلاكيريف ليبدأ في كتابة سيمفونية على رغم عدم إجادته لأسس الهارموني والمقامات.

وفي العام 1865، بعد قضاء عامين ونصف في



الحياة للقيصر - جيلينكا

البحر، درس نظرية الموسيقى وواصل العمل في كتابة سيمفونيته، وبعد أربع سنوات أكمل أوبرا دارجومزسكي «الضيف الحجري» - وهي أول مشاريعه لاستكمال مؤلفات موسيقيين آخرين.

وفي العام 1871، على رغم أنه كان لا يزال يجهل دقائق التكنيك في التأليف الموسيقي، عين أستاذا للتأليف والتوزيع الأوركسترالي في كونسرفتوار سانت بطرسبرج، وعمل بمفرده ليحصل على أفضل معرفة عن الموضوع الذي يدرسه. ولم يكن قبل 1876، حين بدأ في تحرير مجموعة من الأغاني الشعبية الروسية، أن أجاد تكنيكه الخاص به وطور هوية موسيقية أصلية تميزه عن سواه.

ومن العام 1882 بدأ يراجع موسيقى مسورجسكي وبعد وفاة بورودين العام 1887 ساعد جلازنوف في إكمال «الأمير إيجور» وهو مشروع صودف مع تأليفه لعمله الخاص «شهرزاد». وبعد

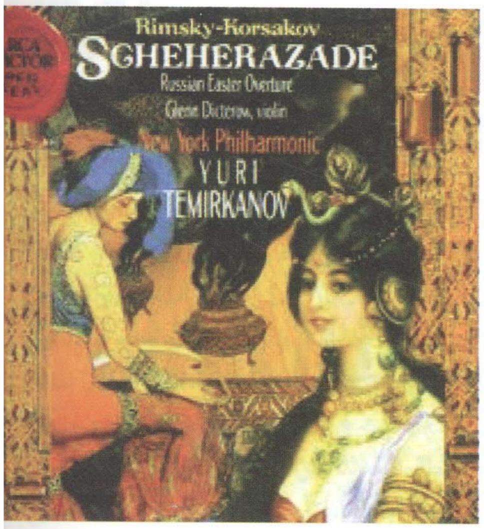


لوحة ميسورجسكي

حضور العرض الروسي الأولي لأوبرا فاجنر «خاتم النيبلونج»، كرس معظم سنواته الباقية للأوبرا. وهذه السنوات قاطعها مرضه، لكن العام 1896 نجح في إنتاج توزيع أوركسترالي ومراجعة لأوبرا «بوريس جودونوف» لمسورجسكي.

وفي العام 1905 لاقى صعوبات مع السلطات لتأييده الصريح للثوار، مما أدى إلى حظر موسيقاه، وشجعه على تأليف آخر أوبرا له «الديك الذهبي». وكانت كلمات الأوبرا تعتمد على شعر لبوشكين وهجومه الساخر على الأوتوقراطية، هذا العمل أيضا منع من العرض ولم يعرض إلا بعد عام من وفاته.

موسيقى ريمسكي كورساكوف مشهورة ليس لما تقوله، لكن للطريقة التي يعبر بها عما يقول. كان موزعا أوركستراليا عبقريا وأسهم كثيرا في تطور الحرفة داخل روسيا مثلما فعل برليوز في فرنسا. ومثل برليوز كان متحررا من قلة مهاراته في



شهرزاد

العزف على البيانو، وفكر أساسا على حسب البناء الأوركسترالي، مطورا أسلوبا استخدم فيه التلوين الأساسي للآلات، والهارمونيات المتدرجة والكتابة المبدعة. وتعد شهرزاد واحدة من أعظم أعمال روسيا في القرن التاسع عشر، لكن البعض جادل أن تأثير ريمسكي كورساكوف هو أهم تراث له. فلولاه لظلت موسيقى مسورجسكي مجهولة، وجهوده للترويج للمثل القومية لجلنيكا أثبتت فعاليتها الشديدة. ومن المؤلفين الذين درس لهم أهمهم جلازونوف وبروكفييف، وسترافنسكي آخرهم الذي قال عنه «لقد أهدى لي أغلى هدية وهي تلقي دروسه التي لا تنسى»، وفي باليه «عصفور النار» قدم شهادة قوية اعترافا بعمق تأثير ريمسكي كورساكوف عليه.

شهرزاد

كان قرار كورساكوف في استعمال «ألف ليلة وليلة» كأساس لعمل أوركسترالي ظاهرة على انجذاب الكثير من الروس للحضارات الإسلامية المجاورة. وكل من الخمسة الكبار (كوي وبلاكيريف وبورودين ومسورجسكي وريمسكي كورساكوف) كتبوا موسيقى شرقية، وإنتاج ريمسكي كورساكوف غلب عليه هذا الاتجاه بشكل خاص.

كانت مدة العمل أربعين دقيقة، فضمت الكثير من الألحان الجميلة التي يحملها اندفاع حسي من الصوت. وتستحضر الموسيقى أمزجة وصورا مختلفة، لكن المؤلف أنكر أن شهرزاد مقطوعة وصفية - وأصر أنها مجرد متتالية من صور لقصص الحوريات عن الشرق، أكثر منها سلسلة أحداث تتصل بالقصص التي ترويها شهرزاد الشابة لتؤجل إعدامها. الكمان الصولو الساحر المتموج في الحركة الثالثة، «الأمير الشاب والأميرة الشابة» ربما هو أجمل لحظة من العمل الذي يبدو أحيانا تنبؤا للعالم الصوتي المحب المتعة لديبوسي.

كتاب للناقد والأكاديمي وليد سيف يسبر أغواره

أسرار النقد السينمائي.. أصول وكواليس



عن الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة صدر في سلسلة «آفاق السينما» العدد رقم ٦٨، كتاب يحمل عنوان «أسرار النقد السينمائي، أصول وكواليس» من تأليف الناقد والسيناريست والأكاديمي السينمائي الدكتور وليد سيف.

جاءت فصول الكتاب الثمانية، الذي يبلغ حجمه 380 صفحة من القطع الكبير ومزود بأكثر من خمسين صورة للقطات من أفلام عربية وأجنبية، على نحو شيق جمع بين جفاف الأسلوب الأكاديمي والدراسي والبحث العلمي الجاد البالغ الرصانة وبين الخبرات الحياتية والإنسانية العذبة والمخاطبة الحميمة المباشرة للقارئ التي وصلت في بعض الأحيان إلى تحفيزه وتحريضه وحثه أيضا. أما عناوين الفصول الثمانية فقد جاءت على النحو التالي: عن مفهوم النقد الفني، ومن مدارس النقد والفن، وفي النقد السينمائي، والنقد وتحليل الفيلم، والسينما وما بعد الحداثة، والنقد وفنون الدراما، ونحن وثقافة الفيلم الأجنبي، وأخيرا الفصل الثامن الذي انقسم إلى ثلاثة عناوين فرعية هي: نحو خطاب نقدي جديد، وملف المقالات، وأخيرا مسرد المراجع والتعريف بالكاتب.

محمد هاشم عبدالسلام

كاتب وناقد ومترجم - مصر

يتناول الفصل الأول، «عن مفهوم النقد السينمائي»، ما يكتنف مفهوم النقد السينمائي من خلاف في وجهات النظر حوله وتعدد الآراء الخاصة بوضع تعريف محدد له، بصرف النظر عن مناهجه واتجاهاته المتعددة والمتشعبة. وهو يرجع هذا الاختلاف وذلك التعدد إلى رؤية ومنظور وأسلوب كل ناقد، وتباين خلفياته الثقافية والفنية والفكرية، ويرجعه أيضا إلى الظروف والوقائع التاريخية ومنها الحروب وحركات التحرر وغيرها من الأحداث عبر مراحل مختلفة من الفكر الإنساني التي ساهمت من دون شك في طرح وصياغة أفكار وفلسفات وأيديولوجيات شكلت وجهات نظر ورؤى واتجاهات ومدارس نقدية وفنية وفلسفية جاءت متباينة فيما بينها. وكيف أن عملية النقد تطورت وتقدمت وتعمقت على مدار حياتنا وباتت مركبة جدا، وتعتمد على الفكر والخيال والثقافة والمعرفة والقيم الجمالية والآراء الخاصة والظروف الاجتماعية والسياسية وغيرها من العوامل الكثيرة التي يصعب حصرها في تعريف جامع مانع.

ويتتبع الدكتور وليد سيف في نقاط فرعية بهذا الفصل جذور العملية النقدية واختلاف النقد الجاد عن المفهوم العام والشائع للنقد لدى الغالبية العظمى من الناس، أي بين الإعجاب أو الإثارة أو الانطباع الذي يتركه عمل من الأعمال في نفس المتلقي والنقد الفني بمفهومه العلمي المحدد، ولذلك يرجع في إحدى النقاط إلى مصطلح النقد في لغتنا العربية، ويسبر معناه من خلال المعاجم وغيرها من كتبنا التراثية، ثم يرصد تطور تلك المفردة «النقد» حتى استخدامنا الحديث لها اليوم بالمعنى المقصود والمتعارف عليه، ويفعل الشيء نفسه مع المصطلح في اللغة الإنجليزية، ويبين لنا كيف اتسع المفهوم الضيق والجامد للكلمة ليتفق، كما يقول، مع اتساع دوره وتنامي أهدافه واتساع أعماله، وكيف أن العملية النقدية اليوم لكي تتكامل أبعادها يجب أن تتضمن العمليات الأربع التالية: الوصف، والتفسير والتقييم والتنظير، حول فلسفة العمل الفني. ثم ينتقل بعد ذلك إلى تعريف النقد الفني كمجال معرفي، وكيف أصبح النقد «بمعناه الحديث أقرب إلى فن الحكم على

نوعية الشيء الجمالي وقيمته مع القدرة على تصنيفه ووضعه في إطاره وسياقه الفني والتاريخي والمعرفي».

يتطرق الفصل الثاني، «من مدارس النقد والفن»، إلى المدارس النقدية وبداية ظهورها وترسخها منذ الحضارة الإغريقية وحتى وقتنا الراهن. ثم يناقش بعد ذلك بالتفصيل نشأة المدارس النقدية، بداية من المدرسة الكلاسيكية وأول استخدام لمدلول كلمة كلاسيكية، وكيف أنها كانت تعني كل ما هو مثال للجودة والكمال والأفضلية، وكيف كان يقصد بها المدح، وأن إطلاقها اليوم على عمل من الأعمال يوحي بأنه أصبح من النماذج الرائدة أو الروائع الثابتة والراسخة في تاريخ الفن، ثم مصطلح المدرسة الكلاسيكية وأول من أطلقه والغرض منها، ثم تطورها وتشكل المذهب الكلاسيكي الفرنسي من دون أن يغفل ذكر فضل أفلاطون وأرسطو وغيرهما وذكر أرائهم وأفكارهم، وتبيان الاختلاف بين الكلاسيكية القديمة والنقد الكلاسيكي الجديد الذي امتد في الفترة ما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر. ثم ينتقل إلى المدرسة الرومانسية وكيف خرجت كنقيض للكلاسيكية على يد الناقد الألماني فريدريك شليجل، ثم نضجها على يد الإنجليز والفرنسيين فيما بعد.

وبعد ذلك ينتقل بنا إلى النقد الأيديولوجي الذي يقول عنه: «حين بدأت المدرسة الرومانسية في الأدب الأوروبي بالظهور بدت كملامح لمناهج نقدية متعددة هدفها الثورة على القواعد الكلاسيكية، فبرزت العديد من صور النقد الأيديولوجي مثل النقد العلمي (النفسي والتاريخي والاجتماعي)، كما نشأ أيضا ما يعرف بالنقد التأثري (الانطباعي)، ويمكن تقسيم النقد الأيديولوجي إلى عدة اتجاهات رئيسية منها...»، ويأخذ في ذكر وشرح كل اتجاه من هذه الاتجاهات، النفسي والتاريخي والاجتماعي والتأثيري باستفاضة. ثم يحدثنا بعد ذلك عن المدرسة الواقعية التي ظهرت ردا على المدرسة الرومانسية، ويشرح لنا تقسيماتها المتعددة، من الواقعية النقدية إلى الواقعية الطبيعية إلى الواقعية الاشتراكية. وينتقل منها إلى الحديث عن المدارس الحديثة ومنها مدرسة النقد الشكلي والبنيوي ومدرسة النقد البراجماتي أو الوظيفي وفي روسيا المدرسة النقدية البنيوية، هذا غير العديد من الاتجاهات التي ظهرت بأمريكا وغيرها.

وبعد ذلك يذكر لنا لمحة عن فكر ومنهجية البنيوية أو التركيبية، من دون التحدث عن مدارس كالظاهراتية أو الاجتماعية أو غيرها، وأخيرا المدرسة الموضوعية التي يذكر عنها أنها: «تجمع بين جميع الاتجاهات السابقة الذكر، وينظر عبرها إلى العمل الفني نظرة موضوعية شاملة لا يغلب فيها أي اتجاه على الآخر. والنقد الموضوعي هو الذي يصدر عن دراسة ومراجعة. ويطبق فيه الناقد القواعد الفنية والمعايير العلمية في التحليل وهو يسعى إلى استخدام مختلف الأساليب النقدية ويتناول العمل من مختلف زواياه.

بعد استعراض موسع بعض الشيء في هذا الفصل لمختلف المدارس النقدية، وبعد ذكر مقتضب إلى حد ما للحداثة وتوظيف الأساليب الحديثة في خطابنا النقدي العربي، يختتمه المؤلف والناقد وليد سيف بذكر بعض الخبرات والأدوات التي يتعين على الناقد أن يتسلح بها، ولا يغفل عن التحدث بالطبع عن لغة الناقد وإجادته للتعبير اللغوي المنظم والواضح: «سواء في اختيار المفردات أو في بناء الجملة بتركيبة سليمة.. أو في البناء العام المتصل والمتواصل بين الجمل والفقرات»، فتلك كلها بطبيعة الحال تشكل قوام أسلوب الناقد وأدواته التي يعمل من خلالها على إيصال ما يرغب فيه إلى القارئ بحيث تنعدم المسافة بين ما يكتبه الناقد وما يصل إلى القارئ: «لا شك أن أقصى درجات التمكن لدى الناقد حين تقرأ له وكأنك تستمع إليه.. حيث تكاد تنعدم المسافة بين طريقته في التعبير وأسلوبه في الكتابة».

يحمل الفصل الثالث عنوان «في النقد السينمائي»، وفيه يطرح المؤلف سؤالا مهما عن الكيفية التي أصبحت بها السينما فنا جديرا بالنقد، ويحاول الإجابة عنه عبر رصده لبدايات السينما وتحولها من مجرد وسيلة جذب لأغراض التسلية والترفيه إلى فن جدير بهذا الاسم، والجدال النقدي الذي ثار حول أدواتها وأولوياتها، ويتطرق في هذا الصدد إلى اتجاه المُنظر الروسي الشهير سيرجي إيزنشتاين الذي اعتبر أن المونتاج هو عملية الخلق الحقيقية للفيلم، والاتجاه الآخر الذي انحاز للصورة بكل مكوناتها وصفاتها والحركة داخلها، وكيف أن التكوين والإضاءة وحركة الممثل وزاوية التصوير هي العوامل التي يلزم الالتفات إليها ومنحها الأولوية، وبعد ذلك إلى طرح المُنظر والناقد السينمائي الفرنسي أندريه بازان في منتصف القرن الماضي الذي أكد فيه أن أهمية فن الفيلم تكمن في قدرته على محاكاة الواقع وإعادة إنتاجه. ثم ينطلق بعد هذه النقطة ليحدثنا عن النقد والفن والمبادئ النقدية وارتباطها ببدايات الفن السابع، ومن أين جاءت ولماذا أطلق عليه الفن السابع، ثم يحاول ترسيخ بدايات النقد السينمائي وفقا للأسماء والتواريخ التي ترجع إلى مطلع القرن الفائت في فرنسا، وكيف كان النقد يمارسه هواة أو دخلاء على هذا الفن، ثم دخول محبي هذا الفن إلى الساحة ورفدها بكتابات متفاوتة بين الحين والآخر، إلى أن جاء المتخصصون إلى الحقل السينمائي وبدايات إصدار المؤلفات النقدية والمجلات السينمائية المتخصصة عوضا عن الصحف العامة غير المتخصصة، ثم تأسيس أول رابطة للنقد السينمائي.

ثم ينطلق من هذه المرحلة ليحدثنا عن النقد السينمائي في مصر بداياته وبداية الاهتمام به ورواده ومجلاته ويرصد لنا سريعا لمحات أو محطات مهمة من هذا التاريخ في مطلع القرن الفائت، ثم ينتقل ليحدثنا عن النقاد المصريين المعاصرين وتكوين جمعية نقاد السينما المصريين وجماعة السينما الجديدة، ويتحدث تحت عنوان الناقد والنافذة عن الصعوبة التي يواجهها النقاد الشباب أو النقاد الجادون والمحترمون بصفة عامة في إيجاد نوافذ يطلون من خلالها على قرائهم ويكتبون فيها عما يشاؤون من أفلام من دون مراعاة لأي اعتبارات أخرى، ومن تلك الاعتبارات الأخرى يشرح مدى أهمية النقد للجمهور وكذلك لأصحاب الأعمال الفنية، وهل النقد والنقاد مؤثرون بالفعل في العملية الفنية في الوقت الحالي على الأقل بمصر، وهل يلتفت الفنانون بالفعل إلى ما يكتبونه، وهل ثمة تقصير فعلا من جانب الإعلام في الترويج لأهمية دور النقد والناقد بالمعنى الحقيقي للكلمة؟ ولذلك نجده بعد هذا

تتعدد مدارس النقد الفني ومنها الكلاسيكية والرومانسية والأيديولوجية والانطباعية والواقعية والحديثة



مشهد من فيلم «فورست جامب»

التساؤل يفرد مساحة تحت عنوان دور الناقد، يتحدث فيها عن الصحافة الفنية، وتقلص المساحات النقدية التي كانت مخصصة للنقد الحقيقي فعلا، ودور الناقد في ترسيخ مكانته وتحقيق مصداقيته وجديته ووجود بعض النقاد الذين ينشغلون أكثر بالجوانب التجارية أو الجماهيرية للأفلام والنجوم والعلاقة بين النقاد الجادين والمخرجين، سواء الجادون منهم أو غير الجادين، بين من يقدمون فنا أو اللافن، وكيف أن هناك حتى بعض المخرجين الكبار أمثال خيري بشارة ويوسف شاهين ومحمد خان هاجموا في كثير من الأحيان العديد من النقاد الجادين وبشدة.

الموضوعية، التي هي الكلمة المفتاح التي توصل إليها المؤلف والناقد أثناء كتابته وتناوله لأي عمل من الأعمال الفنية بالنقد والتحليل من دون مراعاة لأي اعتبار من الاعتبارات السالفة، وتحت عنوان فرعي، كيف تكون موضوعيا في حكمك على الأفلام؟، كتب يقول: «قد ينحاز البعض لأفلام لمجرد أنها تتفق مع آرائهم وانتماءاتهم السياسية أو الفكرية أو عصبياتهم الطائفية أو الفئوية. وقد يعميهم هذا الانحياز عن إدراك أي عيوب في العمل...» ثم أردف، «يفتقد الناقد موضوعيته أيضا عندما ينحاز لنوع من الأفلام ويتربص بآخر. وقد يظن كثيرون مثلا أن الأفلام البوليسية يجب التعامل معها بتربص، بمنطق أنه فيلم متواضع حتى يثبت العكس، مع أن النوع البوليسي كان إطارا مناسبا للعديد من الأفلام ذات الطابع السياسي العالية القيمة ومنها «زد» لجافراس، و«الكاتب الشبح»، لبولانسكي. ويظل يعدد لنا الأمثلة على ضرورية حيادية الناقد، على رغم تأكيده في مكان آخر أنه ليس ثمة روشتة أو برنامج علاج أو تدريب يصنع من الناقد شخصا موضوعيا، وأن هذا يجب أن يكون نابعا من داخله قدر المستطاع، وتأكيده أيضا في مكان آخر أن أحدا لا يستطيع على الإطلاق ادعاء امتلاكه لصفات الحيدة والنزاهة والأمانة وصفاء النفس بشكل مطلق.

بعد ذلك يحدثنا الدكتور وليد سيف عن كتابة المقال النقدي، وهنا يأخذ هذا الفصل منحى ذاتيا بعض الشيء، إذ يكتب لنا الناقد عن تجربته بطريقة سردية حميمة ومحببة تطلعنا على جانب كبير من تجاربه وخبراته في كيفية كتابة المقال النقدي والعثرات التي جابهته والأخطاء التي وقع فيها واستفاد منها وتلاشاها، ويظل عبر عدة صفحات يسدي للناقد المبتدئ أو للقارئ بعض الملاحظات عن كيفية كتابته للمقال عبر عدة عناوين فرعية جاءت على النحو التالي، كيف أكتب المقال؟ ومن قلب مطبخ الكتابة، ومهارات وخبرات، وتطوير الكتابة، ومن الهواية إلى الاحتراف، ولغة الناقد، وخطأ شائع، وحضرة الناقد الفنان - عن بعض المخرجين أو كتاب السيناريو الذين كانوا نقادا قبل ممارستهم للإخراج السينمائي أو لكتابة السيناريو مثل فرانسوا تروفو وجان لوك جودار في فرنسا، ورفيق الصبان ويسري نصر الله في مصر - واتهامات متبادلة، وأمور محيرة، وواجبات ليست مهنية - ينصح الناقد بتجنب الخوض فيها - ثم يختتم هذا الفصل وتلك النقاط بعنوان الأفلام المستقلة، والجدل الدائر حول سبب تسمية هذه الأفلام بالمستقلة وطبيعتها، وكيفية تعامل النقاد معها فيكتب: «لا يمكن أن ننهي حديثنا عن النقد من دون التعرض لتجربة السينما المستقلة ودوره فيها، فقد يرى البعض أن حركة الأفلام الرقمية صنعت حالة من العزلة بين النقاد والسينمائيين الجدد الذين لجأ معظمهم إلى الأفلام الرقمية كوسيلة أسهل وأسرع لتحقيق مشروعاته ولتجريب أدواته وقدراته الفنية وتطويرها»، وينتهي في الختام إلى رفضه لتلك العزلة بين النقاد والسينمائيين الجدد، وإلى أن الصعوبة باتت تكمن في ملاحقة التطورات والمنجزات الجديدة في عالم السينما. ويختم الفصل قائلا في تلك النقطة: «وهكذا فإن مسؤولية الناقد ودوره يتزايدان في ظل الواقع الجديد على عكس ما يزعم البعض بموت الناقد بعد أن ادعوا من قبل موت المؤلف».

مسؤولية الناقد ودوره يتزايدان في ظل الواقع الجديد على عكس ما يزعم البعض بموت الناقد بعد أن ادعوا من قبل موت المؤلف

في الفصل الرابع الذي جاء تحت عنوان، «النقد وتحليل الأفلام»، يُصدّره المؤلف بالفقرة التالية: «العلاقة بين النقد والتحليل ليست بالبساطة التي يتصورها البعض، والحدود الفاصلة بينهما ليست بالوضوح الكافي، فكل عملية تحليل تشمل في محتواها جانبا نقديا، وكل عملية نقدية هي بالتأكيد ناتجة عن نظرة تحليلية للعمل الفني. وإذا كان البعض يستريح إلى اعتبار أن أي تجربة تحليل لفيلم هي الخطوة السابقة لإجراء العملية النقدية تجاهه، فأي ناقد سينمائي عليه أن يحلل عناصر الفيلم ويختبر مدى جودتها وقدرتها على خدمة الرؤية التي يسعى السينمائي إلى طرحها. وهكذا فإن عملية التحليل ذاتها تبدأ من نقطة انطلاق نابعة من مفهوم أو مفتاح نقدي أيضا لفهم النص». ومن خلال هذه الرؤية للعلاقة بين النقد والتحليل ينطلق المؤلف عبر هذا الفصل لتحليل وقراءة الفيلم السينمائي بشكل دقيق ومتوسع عبر دراسة جميع عناصره، ويبدأ بالنص السينمائي تحديدا أو السيناريو الذي يكون أول ما يتعامل معه الناقد ويراه أمامه على الشاشة. وهنا يضرب لنا الناقد مثالا من أحد سيناريوهاته، سيناريو فيلم «الجراج»، ليبين لنا مراحل بنائه، بداية من تكوّن الأفكار والشخصيات والسؤال الدرامي والمضمون وتكثيف الفكرة والحبكة أو الهيكل الدرامي، وتحديد وبناء الشخصيات والعلاقات بينها، وتوظيف المكان والمعالجة الدرامية والسيناريو المبدئي، ثم السيناريو والحوار وتطوير السيناريو وإعادة الكتابة. ويختتم هذا الشرح بملاحظات أساسية ومعلومات عامة توصل إليها عبر خبرته العريضة في تلك المهنة.

ثم ينتقل بعد ذلك ليحدثنا، حتى نهاية صفحات هذا الفصل الشيق، عن بقية عناصر العرض السينمائي على نحو تفصيلي، وكيف جرى تطبيقها في أعمال سينمائية متنوعة، وهي التصوير، والديكور والملابس والمكياج، والمونتاج، والأداء الصوتي والحركي، ثم يختتم تناوله لهذه العناصر ولهذا الفصل بأهم عنصر فيها، ألا وهو الإخراج. وأثناء تناوله لكل عنصر من هذه العناصر يدلل على كلامه بأمثلة من أفلام عربية أو أجنبية، قديمة أو حديثة تسهم من دون شك في إيصال وجهة نظره النقدية على نحو دقيق.

الفصل الخامس، «السينما وما بعد الحداثة»، وهو تقريبا من أقصر فصول الكتاب، يحاول المؤلف أن يقرب للمتلقي العادي مفهوم الحداثة وتاريخه وارتباطه بالفن والنقد ويلامس كذلك تعريف مفهوم ما بعد



يوسف شاهين وهند رستم في فيلم «باب الحديد»

الحداثة ومحاولة الإمساك بالسمات التي يمكن رصدها والتي تميز سينما ما بعد الحداثة، على رغم تبنيه للفكر الذي طرحه الناقد الكبير أمير العمري عن: «أن الطرح الخاص بما بعد الحداثة يعتبر طرحا نظريا يتطور باستمرار ولا يمكن تصور أنه لا يمكن مراجعته، وأن الأساس في فكر ما بعد الحداثة هو التطور المستمر والتعديل والتدليل والتداخل، بل والانتقال ما بين مفردات الحداثة وما بعدها في نسيج فني واحد».

ثم يتناول جيل ما بعد الحداثة ومشكلات التعبير، ثم فكرة النجم/الأيقونة أو «الأيقونية» كما يطلق عليها، وأنها في أغلبها أنماط ارتبطت بصورة سطحية لا تتطلب جهدا في التلقي أو التفسير أو الإحالة إلى أفكار عميقة ومعادلات رمزية. بعد ذلك يبين لنا تحت عنوان معارضة الحداثة أن فلسفة ما بعد الحداثة أقرب منها إلى رؤية نقدية معارضة لفلسفات مرحلة الحداثة التي سيطرت على الفكر الغربي بعد عصر النهضة وقيام الثورة الصناعية. ويختتم هذا الفصل بعنوان نحن وما بعد الحداثة، ويتحدث تحت هذا العنوان متسائلا عن علاقتنا نحن بالحداثة، وما بعد الحداثة وعن مرورنا بتلك المراحل مثل الغرب أم أننا لا دخل لنا بها؟ ثم يجيب عن هذا التساؤل موضحا وجهة نظر وجيهة في هذا الشأن، كما نجده في خضم تلك الإجابة يستثني السينما بعض الشيء من هذا الطرح لأن العرب ومصر والشام وشمال أفريقيا عرفوا السينما مع بداياتها وفي وقت مبكر لا يبتعد كثيرا عن شيوعها في أوروبا.

في الفصل السادس الذي اختار له المؤلف عنوان، «النقد وفنون الدراما (مسرح وإذاعة وتلفزيون)»، أراد أن يوسع من نطاق الكتاب الذي يقتصر على فن السينما والنقد السينمائي بوجه خاص، ويستفيض إلى حد كبير في التحدث عن فنون درامية أخرى وهي المسرح والإذاعة والتلفزيون، ووجهة نظره في هذا أنها جميعا كوسائط تتلاقى كثيرا مع فن السينما، وتتفق معه في توظيف عناصر تعبيرية مشتركة، وذلك على الرغم من خصوصية كل وسيط تعبيري واستقلالية لغته وعناصره وأدواته. ويضيف موجها حديثه إلى الناقد الفني: «يجب أن يكون على معرفة جيدة بالفنون الدرامية باختلاف أنواعها (المسرح والسينما والإذاعة والتلفزيون). وأن يكون على معرفة متخصصة سواء عن طريق الدراسة المنتظمة أو التثقيف الذاتي في المجال الذي يتخصص فيه من بين هذه المجالات»، ويضيف في مكان آخر، «على الناقد أن يكون متابعا جيدا لما ينشر من نقد تطبيقي للأعمال الفنية المحلية والعالمية، فلا يصح أن يكتب الناقد من دون وعي بما يكتب حوله، فهو بكتاباته يشكل جزءا من منظومة نقدية عليه أن يدرك حدود دوره فيها وموقعه منها، كما أنه وفي ظل ظروف العولمة والغزو الثقافي عليه أن يتابع كل ما يدور في العالم من حوله لكي يضيف إلى ثقافته وثقافة قرائه ولا يتركهم نهبا لثقافات غريبة من دون مناقشة أو مراجعة، وهذا بالإضافة إلى ضرورة متابعته الدائمة لأحدث التطورات التقنية والفنية المرتبطة بالمجال الفني الذي ينقده، فالوعي بالإمكانات والأدوات المتاحة يجعل الناقد قادرا على تقييم العمل الفني بشكل سليم». ثم يأخذ في تناول هذا الكلام بالتطبيق على المسرح والإذاعة والتلفزيون، ويختتم هذا الفصل بتناوله كذلك لقلة النقد الفني المتعلق بهذه الوسائطة أو ندرته والصعوبات والعثرات التي يواجهها في هذه الأيام.

الفصل السابع، «نحن وثقافة الفيلم الأجنبي»، يتطرق إلى الأفلام الأجنبية التي كانت تعرض بمصر منذ بدايات القرن الماضي تقريبا، وتنوعها بين الجاد والاستهلاكي، ومدى تأثيرها في النقاد وهواة السينما والجمهور العريض بصفة عامة، ثم يتوقف عند هيمنة السينما الأمريكية ودورها في مواجهة الفيلم المصري، وبعد ذلك يتناول الدور الفريد الذي لعبته المراكز الثقافية الأجنبية في مصر حتى مطلع



مشهد من فيلم «يد إلهية»

تتشكل ثقافة الناقد السينمائية بالدرجة الأولى من مخزون مشاهدته للأفلام. وكلما اتسع مجال هذه المشاهدة زادت قدرات هذا النقد وتفتح وعيه

هذا القرن، والأفلام والمدارس السينمائية والإخراجية التي شاهدوها وتعرفوا عليها عبر هذه المراكز مثل معهد جوته والمركز الثقافي الإيطالي والمركز الثقافي الأسباني (ثيربانتيس) والمركز الثقافي الروسي والمركز الثقافي الهندي والمركز الثقافي الياباني وغيرها من جمعيات ونوادي السينما مثل جمعية الفيلم ونادي سينما القاهرة، ثم المهرجانات السينمائية بمصر. ويدلل على هذا بأرقام إحصائية تذكر عدد البلدان وعدد الأفلام التي عرضت من جانب كل بلد من هذه البلدان، ويبين في هذا الفصل مدى أهمية مشاهدة تلك الأفلام فيكتب: «تتشكل ثقافة الناقد السينمائية بالدرجة الأولى من مخزون مشاهدته للأفلام. وكلما اتسع مجال هذه المشاهدة زادت قدرات هذا الناقد وتفتح وعيه وتعمق فهمه للغة السينمائية وأساليب الفيلم ومعالجته. ويصبح بهذا الرصيد قادرا على التحليل والتقييم والحكم على الأفلام بشكل واع وسليم. وعلى جانب آخر تتطور تجربة الناقد مع ازدياد وعي المشاهد نفسه واطلاعه على ألوان ومدارس من السينما. وكلما ارتفعت ثقافة المشاهد، كان من الضروري أن ترتفع قامة الناقد». ثم يختتم هذا الفصل بحديثه عن تجربته الخاصة في لجان مشاهدة الأفلام بالمهرجانات وتجربته في إدارة قصر السينما.

في الجزء الأول من الفصل الثامن، الذي جاء تحت عنوان «نحو خطاب نقدي جديد»، يتوقف الناقد ليتأمل ويطرح أسئلة عما إذا كان النقد الفني قد قام بدوره المحدد خلال السنوات السابقة، وما هي الحدود الفاصلة بين الواقع والمأمول في هذا الإطار، والدور المنشود في المرحلة المقبلة، خصوصا في ظل تزايد المصاعب التي يواجهها الناقد تجاه مسؤولياته مع انتشار وسائل الاتصال الحديثة وتزايد حصة المشاهدة والمتابعة للأعمال الفنية، وفي ظل تطور التقنيات الرقمية الحديثة أيضا. ويتطرق أيضا إلى دور الدولة وضرورة دعمها لنوادي وجمعيات السينما. وفي الجزء الثاني من هذا الفصل، ملف المقالات، يعرض المؤلف بعض مقالاته التي أشار إليها خلال فصول الكتاب بغرض إضافة المزيد من الإيضاح على رؤيته وملاحظاته وأفكاره التي طرحها على امتداد الكتاب عن الكتابة النقدية.

والدكتور وليد سيف كاتب سيناريو وناقد سينمائي وباحث متفرغ في المجلس الأعلى للثقافة، ويحمل دكتوراه في النقد السينمائي من أكاديمية العلوم الروسية (1998)، وتولى عدة مناصب سينمائية منها: نائب رئيس مهرجان الإسكندرية، ومدير مهرجان جمعية الفيلم والمستشار الإعلامي لمهرجان الاتحاد الأوروبي ورئيس قصر السينما، وعمل أستاذا للنقد السينمائي بأكاديمية الإعلام الدولية، ويشغل الآن منصب مدير مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي، وله عدة مؤلفات منشورة في النقد السينمائي.

أخير

زمن التغيير

كثيرة هي الندوات واللقاءات الفكرية التي حضرتها، منذ ذلك اليوم الأول الذي اكتشفت فيه عالم المسرح، مباشرة بعد التحاقي بفرقة «المسرح المركزي» بمدينة وزان، بالشمال المغربي، سنة 1979. ندوات، محاضرات، ملتقيات، بل وحتى ورشات، تناولت موضوع «المسرح والتغيير». والأكيد أن الدينامية الاجتماعية والسياسية الجديدة التي يعرفها العالم العربي الآن، قد فرضت على الفاعلين المسرحيين التعاطي مع مفهوم التغيير من زوايا متعددة، من حيث العلاقة بالمسرح. وعلى رغم هذا التعدد والوفرة في خطاب التغيير المسرحي، بقيت متعطشا للجواب عن سؤال زمن التغيير في المسرح. بكل بساطة: متى يغير المسرح الواقع؟ علما أنهما معا يخضعان لمبدأ التأثير والتأثر.

في سنة 1997، عشت تجربة مسرحية استثنائية، قدمت لي جوابا عن ذلك السؤال. لحظتها كنت أدرس في أحد مداشر (ريف) منطقة شفشاون الجبلية. دوار حمداتن.. وهو تجمع بدوي لا تتجاوز ساكنته 800 فرد. كانت المدرسة عبارة عن قاعتين للدراسة، يتناوب عليهما ثلاثة أساتذة.. كنت مكلفا بتدريس الفرنسية، والآخران باللغة العربية.. وفي شهر فبراير من تلك السنة، اتفقت مع تلاميذ القسم الخامس الابتدائي على الدخول في تجربة مسرحية، يكون الهدف منها المشاركة في «المهرجان الإقليمي للمسرح المدرسي»، الذي سيعقد في شهر أبريل 1997، بمدينة شفشاون. وكانت تلك المرة الأولى التي سيشارك فيها العالم القروي للإقليم.. كتبت مسرحية عنونتها: "اللية الثانية بعد الألف".ثم واجهت السؤال المحير: أين سنتدرب؟ لا مكان في الأقسام.. الساحة المكشوفة، للاستراحة، غير صالحة في موسم الأمطار.. على ربوة مقابلة للمدرسة، كان المسجد يرتفع بصومعته البيضاء، مطلا على "الدوار" وساكنته، والمؤسسة الوحيدة التابعة للدولة، والتي هي: المدرسة. قصدت المسجد لمقابلة الإمام.. سلمت عليه وأردفت قائلا: "أرجو أن تخبر الساكنة بأني سآتي، برفقة التلاميذ ، إلى ساحة المسجد ، كل يوم بين صلاتي العصر والمغرب، لنتدرب على مسرحية. سأعود غدا لأعرف الرد". وفي الغد، عدت لمقابلته ثانية من أجل الجواب.. وكم كان رائعا ذلك القبول بالمقترح.. . وفي اليوم نفسه دخلت مع تلاميذي إلى ساحة المسجد، وفرشنا حصائر الصلاة، وبدأنا التدريبات. بعد لحظات، دخل شخص إلى المسجد. صلى العصر، ثم جلس يتابع حتى النهاية.. لم يقل شيئا.. في اليوم الثاني عدنا إلى المسجد في وقتنا المعتاد، ثم جاء الشخص ومعه آخر.. لم ينطقا بكلمة واحدة، طيلة التدريب. كانا يتابعان باهتمام متزايد، وصمت مطلق.. في اليوم الثالث أصبحوا أربعة.. فكرت أن أطلب منهم، بهدوء وأدب، أن يتركونا وحدنا، حتى نواصل التدريب على راحتنا.. لكني تراجعت عن الفكرة، وقلت لنفسي: لابأس، فمن حق الجميع أن يعرف ماذا يحصل في "الجامع"، كما يسمونه.. مع نهاية الأسبوع الأول، تجاوز العدد 10 أشخاص.. واستمر بالتزايد يوما بعد يوم، وأسبوعا تلو الآخر.. ثم لاحظت أن الأشخاص لا يتغيرون.. لقد صار التدريب المسرحي موعدا، ينهون قبله كل أعمالهم ويأتون إلى المسجد.. والأكثر من ذلك، أن الخبر انتشر في التجمعات المجاورة، والتحق الشباب بالمتابعين للتجربة.. تجاوز العدد 50 شخصا، مع نهاية الأسبوع الثالث من البروفات.. وبدأت نقاشا مع الشباب حول مشروع تأسيس «جمعية محلية» بالمنطقة.. اتسع النقاش ليشمل أطر الصحة والتعليم والشباب الجامعي الذي أنهى دراساته وعاد إلى قريته من دون أن يجد عملا أو وظيفة.. كان النقاش يتجدد ويتوسع، يوميا في المقهى، بعد انتهاء الحصة التدريبية.. في الأسبوع السادس، جاء حارس المدرسة ليخبرني أن السكان قد سمعوني أتحدث عن الملابس الخاصة بالعرض مع تلامذتي، فاجتمعوا بالمسجد، وقرروا إنشاء "صندوق مساهمات مالية خاصة بالمسرحية".. أذكر أن قشعريرة سرت في جسدي، عند سماعي هذا الخبر.. بعد ثلاثة أيام، جاءني شخص إلى الحصة التدريبية، وقدم نفسه على أنه خياط، وأن السكان طلبوا منه أن يأتي ليرى ما يمكن القيام به من أجل الملابس.. لم يقصر في أي شيء طلبته منه.. واستمرت الاستعدادات ليوم العرض الذي سيكون بالمدينة.. تفاصيل وحيثيات كثيرة سأتجاوزها.. المهم أن يوم العرض كان استثنائيا.. ذهب معنا أزيد من 60 شخصا لحضور المهرجان.. كان يوما مشهودا.

بعد انتهاء التجربة المسرحية، تحول «صندوق المساهمات المالية» إلى «صندوق الماء الشروب»، الذي مكن 5 تجمعات سكنية متجاورة من إدخال الماء الصالح للشرب إلى البيوت والمنازل.

8 أشخاص من جمهور المتابعين للتجربة المسرحية والنقاش المرافق لها، دخلوا غمار الانتخابات المحلية في الجماعة القروية التي ينتمون إليها، ونجحوا في تكوين مكتب المجلس الجماعي، بأغلبية مريحة، مكنتهم من تطبيق برامجهم التنموية، على مدى خمس سنوات.

وفي يوليو 1997، تأسست جمعية محلية ضمت عناصر من ثلاث جماعات قروية بالمنطقة.. في اليوم نفسه أخبرت الجميع أنني قد انتقلت إلى مجموعة مدرسية قرب أصيلة، وبذلك سأغادرهم بصفة نهائية.. غضب الجميع من قراري هذا، لكنهم واصلوا المسير.

عندما عدت إلى «أصيلة»، كان صوت يحشرج في داخلي، من دون أن أفهم قوله.. لكنه الآن يخرج بوضوح ليقول: «أيها السادة، لا تقيدوا المسرح بالشروط، والمعايير، والقاعات، و.. و.. اخرجوا بالمسرح إلى الناس.. إنه لا يغير مستقبلا.. بل، إنه يغير الآن، وفي كل مكان».

عبد الإله فــؤاد

عبد الإله فؤاد

مسرحي مغربي

مدير مهرجان أصيلة الدولي لمسرح الأطفال.

رئيس المركز العربي الأوربي لمسرح الطفل والشباب.

رسم وقصيدة

شعر: نادي حافظ *

رسم: عبدالوهاب العوضي **

أنا الحربُ

(1)
خفف الوطء
ها هنا بشرٌ جميلونَ
بشرٌ يميلونَ أو يُستمالونَ
عالونَ
أو عالقونَ
بأوراق هذا الشجرْ
خفف الوطءِ
لا تبدأ «الحَجْلَ»
والخبط فوق رأس الحجرْ
اتئد
واتئد في الخطى
تحت قدميكَ
يغفو قمرٌ

(2)
يا مطرْ
أنا ابن مَنْ
في هذي التماثيل؟
كيف دخلتُ في رئتين
من رئتين؟
كيف خرجت من وطن
إلى وطن
في شَعر امرأة؟!

(3)
صاحبتي الريح
وإخواني الرمل والحصى
وأبي المطرْ
أنا شهقة من إله العواصفِ
إذ تبدأ الحربُ
دمعة في عيون الصبايا
إذ تنتهي الحربُ
أنا الحربُ
في مهرجان الخطرْ



* شاعر - مصر.

** فنان - الكويت.